

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**UNA TEORÍA SOBRE EL MOVIMIENTO TONAL A
GRAN ESCALA EN LA MÚSICA DEL TERCER
PERÍODO ESTILÍSTICO DE WITOLD
LUTOSLAWSKI: 1979-1994**

Memoria que presenta Gonzalo Martínez García para optar al grado de doctor en Historia y Ciencias de la Música, dirigida por el profesor Dr. Pedro González Casado.

Madrid, enero de 2006.

*A mis padres, Jorge y Carmen, y a mi esposa
Sonia, quienes han hecho posible este trabajo.*

Agradecimientos

Muchas son las personas a quienes deseo agradecer su ayuda y apoyo a lo largo de la elaboración de este trabajo. En primer lugar, quiero expresar mi reconocimiento a mi director, Dr. Pedro González Casado, por su guía y consejo, que han resultado imprescindibles para llevar a buen fin mi proyecto. También debo agradecer a todo el personal de las bibliotecas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de la Facultad de Económicas de la Universidad Autónoma de Madrid por su diligente colaboración en la obtención de los fondos bibliográficos necesarios para mi investigación.

A mis padres y a mi esposa Sonia, por su comprensión y apoyo incondicionales, les expreso mi sincera gratitud y reconocimiento. Finalmente, quisiera agradecer a mis suegros José Luis y Francisca, así como a mis amigos Roberto Castelló e Iñigo Vázquez, sin cuya ayuda no habría sido posible la realización de esta tesis.

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS.....	v
ÍNDICE DE EJEMPLOS	vi
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	vii
CAPÍTULO 1: Introducción.....	1
1.1. Constricciones analíticas y objetivos del trabajo.....	1
1.2. Estado de la cuestión y aportaciones del trabajo.....	4
1.3. Metodología y estructura de la tesis.....	7
1.4. Periodización estilística.....	9
CAPÍTULO 2: Metodología analítico-musical.....	16
2.1. El concepto de estructura aplicado en el trabajo.....	16
2.2. El concepto de prolongación: origen y ampliación del término.....	22
2.3. Análisis lineal: definición del concepto.....	36
2.4. Breve reseña de principios perceptivos.....	40
2.4.1. Memoria.....	40
2.4.2. La ley de Prägnanz.....	41
2.4.3. La ley de buena continuación.....	42
2.4.3.1. Expectativa.....	43
2.4.3.2. Significado.....	46
2.4.4. Segmentación.....	46
2.4.4.1. Formas de segmentación.....	48
2.4.5. Acento.....	49
2.4.6. Agrupamiento.....	51
2.4.6.1. Fisión melódica.....	53
2.4.6.2. Figura y fondo.....	54
2.5. Metodología analítica: un aporte al desarrollo del análisis lineal.....	55
2.5.1. Funciones lineales estructurales: definición del concepto.....	55
2.5.1.1. Criterios para la distinción de las funciones lineales estructurales.....	57
2.5.2. Concepto de sistema tonal.....	64
2.5.3. Metodología analítica.....	66

CAPÍTULO 3: Constricciones conocidas y modelos observados	68
3.1. Constricciones en el ámbito de la forma	68
3.2. Constricciones en el ámbito de la armonía y la melodía	79
3.3. Modelos.....	87
3.3.1. Partida y retomo.....	87
3.3.2. Cadencias finales.....	88
3.3.2.1. <i>Epitaph</i>	88
3.3.2.2. <i>Partita</i>	92
3.3.2.3. <i>Tercera Sinfonía</i>	97
3.3.2.4. <i>Cuarta Sinfonía</i>	102
3.3.2.5. <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	106
3.3.2.6. <i>Subito</i>	112
3.3.3. Cadencias intermedias.....	116
3.3.3.1. <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	116
3.3.3.2. <i>Chain II</i>	125
3.3.3.3. <i>Tercera Sinfonía</i>	127
3.3.3.4. <i>Cuarta Sinfonía</i>	131
CAPÍTULO 4: Hipótesis.....	135
4.1. Introducción.....	135
4.2. Hipótesis secundaria	136
4.3. Hipótesis principal.....	141
4.3.1. Descripción del sistema.....	141
4.3.2. Funciones dramáticas	148
4.4. Complementos del método analítico para la comprobación de la hipótesis	149
CAPÍTULO 5: Primer movimiento del <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	152
5.1. Forma.....	152
5.2. Primer estado (primera parte).....	154
5.2.1. Introducción.....	154
5.2.2. Primer grupo temático	164
5.2.3. Transición.....	169
5.2.4. Segundo tema.....	173
5.2.5. Recapitulación.....	177
5.3. Segundo estado (segunda, tercera, y cuarta parte)	184
5.4. Estructura-movimiento a gran escala.....	191

CAPÍTULO 6: Segundo movimiento de la <i>Tercera Sinfonía</i>	196
6.1. Forma.....	196
6.2. Sistema tonal particular	201
6.3. Exposición.....	203
6.4. Sección central.....	208
6.4.1. Primera y segunda ideas centrífugas	208
6.4.2. Interludio y sección preparatoria.....	213
6.5. Recapitulación.....	221
6.6. Epílogo	229
6.7. Coda.....	234
6.8. Estructura-movimiento a gran escala.....	238
 CAPÍTULO 7: <i>Subito</i>	243
7.1. Forma.....	243
7.2. Sistemas tonales particulares	244
7.3. Refrán 1.....	245
7.4. Episodio 1.....	248
7.5. Episodio 2.....	252
7.6. Episodio 3.....	255
7.7. Episodio 4.....	259
7.8. Refrán 5.....	262
7.9. Estructura-movimiento a gran escala.....	264
 CAPÍTULO 8: Conclusiones	267
 BIBLIOGRAFÍA	275
 DISCOGRAFÍA.....	282
 APÉNDICES	283
A1: <i>Concierto para Piano y Orquesta</i> , primer movimiento. Partitura.....	284
A2: <i>Tercera Sinfonía</i> , segundo movimiento. Partitura.....	319
A3: <i>Subito</i> , para Violín y Piano. Partitura.....	391
B: Grabación	407

Pista 1. *Concierto para Piano y Orquesta*, primer movimiento

Solista: Piotr Paleczny

Orquesta: Polish Natinal Radio Symphony Orchestra

Director: Antoni Wit

Pista 2-6: *Tercera Sinfonía*, segundo movimiento

Orquesta: Chicago Symphony Orchestra

Director: Daniel Barenboim

Pista 7: *Subito, para Violín y Piano*

Violín: Roman Mints

Piano: Eugenia Chudinovich

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1: Periodización estilística.....	14
Tabla 3.1: Alturas de inicio y fin de obras seleccionadas, tercer período estilístico .	87
Tabla 4.1: Consonancia/disonancia armónica en Lutoslawski	138
Tabla 4.2: Sistema tonal genérico	142
Tabla 5.1: Diseño de superficie, primer movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	153
Tabla 5.2: Diseño formal, primera parte, primer movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	154
Tabla 6.1: Diseño formal	200
Tabla 6.2: Sistema tonal secundario, segundo movimiento, <i>Tercera Sinfonía</i>	202
Tabla 7.1: Diseño formal, <i>Subito</i>	243
Tabla 7.2: Sistema tonal, línea estructural superior, <i>Subito</i>	245

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 2.1: Dos casos de agrupamiento melódico, <i>Epitaph</i>	52
Ejemplo 2.2: Fisión melódica, segundo movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	54
Ejemplo 2.3: Refrán 1, <i>Epitaph</i>	61
Ejemplo 2.4: Estructura por repetición de nota, N° 13-18, <i>Cuarta Sinfonía</i>	62
Ejemplo 3.1: Sonoridades finales, tercer período estilístico	83
Ejemplo 3.2: Cadencia final, <i>Epitaph</i>	89
Ejemplo 3.3: Sección final, <i>Partita</i>	93-94
Ejemplo 3.4: N° 100-102, <i>Tercera Sinfonía</i>	98-100
Ejemplo 3.5: N° 96-97, <i>Cuarta Sinfonía</i>	103-104
Ejemplo 3.6: Quince últimos compases, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	107-110
Ejemplo 3.7: N° 15-16, <i>Subito</i>	113-114
Ejemplo 3.8: Tres cadencias, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	117
Ejemplo 3.9 A: Cadencia final, primer movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	120
Ejemplo 3.9 B: Cadencia preparatoria al cuarto movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	121
Ejemplo 3.9 C: Cadencia del tema, cuarto movimiento, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	122
Ejemplo 3.10: N° 35, segundo movimiento, <i>Chain II</i>	126
Ejemplo 3.11 A: N° 37, <i>Tercera Sinfonía</i>	128
Ejemplo 3.11 B: N° 96, <i>Tercera Sinfonía</i>	129
Ejemplo 3.12: N° 63-64, <i>Cuarta Sinfonía</i>	132-133
Ejemplo 4.1: Sets funcionales	146

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 3.1: Análisis de la cadencia final, <i>Epitaph</i>	91
Gráfico 3.2: Análisis de la cadencia final, <i>Partita</i>	96
Gráfico 3.3: Análisis de la cadencia final, <i>Tercera Sinfonía</i>	101
Gráfico 3.4: Análisis de la cadencia final, <i>Cuarta Sinfonía</i>	105
Gráfico 3.5: Análisis de la cadencia final, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	111
Gráfico 3.6: Análisis de la cadencia final, <i>Subito</i>	115
Gráfico 3.7: Análisis de tres cadencias intermedias, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	118
Gráfico 3.8: Análisis de tres cadencias, <i>Concierto para Piano y Orquesta</i>	123
Gráfico 3.9: Análisis de la cadencia intermedia, segundo movimiento, <i>Chain II</i>	127
Gráfico 3.10: Análisis de dos cadencias intermedias, <i>Tercera Sinfonía</i>	130
Gráfico 3.11: Análisis de la cadencia intermedia, <i>Cuarta Sinfonía</i>	134
Gráfico 5.1: Análisis del episodio 1	156
Gráfico 5.2: Análisis de la introducción	160
Gráfico 5.3: Análisis del primer grupo temático	165
Gráfico 5.4: Análisis de la transición	170
Gráfico 5.5: Análisis del segundo tema	175
Gráfico 5.6: Análisis de la recapitulación	179
Gráfico 5.7: Análisis del segundo estado	185
Gráfico 5.8: Análisis de la estructura-movimiento a gran escala	192
Gráfico 6.1: Análisis de la exposición	205
Gráfico 6.2: Análisis de los números 41-47	210
Gráfico 6.3: Análisis del interludio y de la sección preparatoria	214
Gráfico 6.4: Análisis de la recapitulación	224
Gráfico 6.5: Análisis del epílogo	230
Gráfico 6.6: Análisis de la coda	236
Gráfico 6.7: Análisis de la estructura-movimiento a gran escala	240
Gráfico 7.1: Análisis del refrán 1	246
Gráfico 7.2: Análisis episodio 1	250
Gráfico 7.3: Análisis del episodio 2	253
Gráfico 7.4: Análisis del episodio 3	256
Gráfico 7.5: Análisis del episodio 4	260
Gráfico 7.6: Análisis del refrán 5	263
Gráfico 7.7: Análisis de la estructura-movimiento	265

Capítulo 1

Introducción

1.1.- Constricciones analíticas y objetivos del trabajo

El objeto de estudio de nuestra tesis corresponde a un aspecto que, por regla general, no ha sido estudiado en los compositores que formaron la vanguardia del siglo pasado (Lutoslawski, Penderecki, Boulez, Messiaen, Stockhausen, Ligeti, etc.). Nosotros entendemos por “movimiento tonal a gran escala” la organización de la altura de un movimiento u obra en los niveles estructurales superiores a los niveles medio y de superficie; y entendemos que es un aspecto más del estilo de un compositor puesto que depende de las constricciones, conscientes o inconscientes, que éste asuma.¹

Así como nosotros hemos asumido que los compositores están sujetos a constricciones en su labor, reconocemos también que lo mismo nos ocurre a los analistas. Una de las constricciones fundamentales que han influido en nuestro trabajo es el concepto de estilo propuesto por Leonard B. Meyer. Para él, el estilo es: «(...) *una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones*».² Meyer entiende que las constricciones están relacionadas jerárquicamente

¹ Los niveles medio y de superficie corresponden a lo que se denomina en el libro de Forte y Gilbert *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano* “base generatriz media” y “base generatriz de la superficie”. Para una definición del concepto de “nivel estructural”, véanse: Forte, Allen - Gilbert, Steven E. *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003, p. 143; Forte, Allen. «Schenker's Conception of Musical Structure», en *Journal of Music Theory*, Vol. 3/1, 1959, p. 1-30.

² Meyer, Leonard B. *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000, p. 19. Las cursivas están en el original.

como leyes, reglas, y estrategias, siendo estas últimas elecciones compositivas realizadas dentro de las posibilidades del estilo.³ Tomando en cuenta estos conceptos, nosotros asumimos que el movimiento tonal a gran escala surge de una estrategia compositiva, y que ésta, a su vez, está delimitada por otras constricciones del estilo del compositor. Pero, cómo abordar este aspecto de un lenguaje que estilísticamente se enmarca dentro de un período histórico en el cual las constricciones no son completamente compartidas entre compositor y auditor?

En nuestra opinión, cualquier analista que se enfrente a un estilo en el que no pueda intuir, previo al análisis de una partitura, sus relaciones internas fundamentales, algunas constricciones compositivas, estrategias y reglas, lo primero que debe realizar es desarrollar un método analítico que vaya de acuerdo a su objeto de estudio o aplicar uno ya existente que considere apropiado, tomando sobre todo en cuenta que la música occidental aparece a nuestros ojos como una cadena de transformación gradual, en la que existen elementos que se pueden mantener de un estilo a otro. Pero el método analítico que aludimos implica mucho más que una colección de estrategias aplicadas al análisis, también implica a veces la elaboración o adopción de conceptos nuevos, hipótesis subyacentes, la utilización de conceptos empleados por otros analistas, modificándolos o no, y una posición crítica hacia teorías anteriores que puedan influir en nuestras decisiones.

Estudiar el movimiento tonal a gran escala en la obra de un compositor implica sostener una hipótesis subyacente con respecto al movimiento: que éste manifiesta algún grado de organización. Si el movimiento está organizado podemos afirmar que presenta una estructura, y si es así es necesario diferenciar entre lo que es estructural de lo que no lo es. En el ámbito de la teoría schenkeriana, por ejemplo, esto equivale a diferenciar entre estructura, o “lo que es prolongado” y prolongación, o “lo que prolonga”. Si entendemos que todo método analítico es esencialmente una estrategia aplicada por el analista, nos vemos enfrentados a una cuestión que debe ser esclarecida antes de iniciar el proceso de análisis: ¿cómo diferenciar las alturas estructurales de aquellas que son meramente elaborativas, de embellecimiento, o secundarias, en un estilo post-tonal, sin apelar a los criterios de estabilidad propios de otros

³ *Ibid.*, p. 33-48.

estilos? Nosotros respondemos a esta incógnita asumiendo plenamente una hipótesis del conocido analista Fred Lerdahl:

«Atonal music may not have stability conditions, but it does project the relative salience of events. The absence of stability conditions makes salience cognitively all the more important. I argue that listeners organize atonal surfaces by means of it.»⁴

Lerdahl señala que en ausencia de las condiciones de estabilidad de la música de la tonalidad mayor-menor (consonancia-disonancia, armonía por superposición de terceras, etc.) los auditores nos fijamos en las alturas que son más prominentes acústicamente, es decir, las de mayor duración, las más altas o bajas, las que son motivicamente más importantes, etc., para extraer un orden de la superficie de la música, por lo que, en nuestra opinión, es en estos puntos donde el analista debe fijarse especialmente para realizar un análisis reductivo que le permita reconocer la estructura subyacente, amparado por una hipótesis que sostiene que el compositor ha tomado en cuenta las constricciones perceptivas de los auditores. Esto último es especialmente aplicable a Lutoslawski, puesto que las constricciones auditivas y, sobre todo, psicológicas del auditor formaron parte fundamental de su estilo compositivo, como lo demuestra la siguiente declaración: «I understand the process of composing above all as the creation of a definite complex of psychological experiences for my listener (...)».⁵ Por esta razón, en la primera parte de nuestro trabajo nos hemos centrado en elaborar un método analítico que responda a las características del lenguaje de Lutoslawski.

Tomando en cuenta lo recién expuesto, quisiéramos aclarar que el objetivo de nuestra investigación es doble: por un lado, estudiar en Lutoslawski un aspecto que por norma general se ha circunscrito sólo a compositores del período de la tonalidad mayor-menor, y, por otro, realizar una aportación teórico-analítica en español. La primera parte de nuestro objetivo se justifica porque la idea de movimiento a gran escala se origina en la escuela schenkeriana que, desde el propio Schenker, ha estado ligada a un determinado período histórico, razón por la

⁴ Lerdahl, Fred. «Atonal prolongational structure», en *Contemporary Music Review*, 4 (1989), p. 73.

⁵ Citado en: Stucky, Steven. «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski», en Zbigniew Skowron (Ed.). *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 161.

que, a nuestro juicio, generalmente no se ha considerado la idea de que dicho aspecto pueda ser objeto de investigación en lenguajes no tonales. La segunda parte de nuestro objetivo es una consecuencia directa de lo que acabamos de exponer: el tipo de análisis estructural que implica la idea de movimiento a gran escala ha sido abordado, prácticamente desde sus orígenes, por analistas ingleses y, sobre todo, norteamericanos, razón por la cual la literatura en español sobre el tema es cuantitativamente muy inferior.

Finalmente, quisiéramos aclarar las razones que nos han llevado a centrar nuestra investigación en el tercer período estilístico de Lutoslawski. En primer lugar, tuvimos la necesidad de limitar la extensión del campo de estudio: la carrera compositiva de Lutoslawski abarcó más de 60 años, legando a la historia de la música obras de tanta envergadura como el *Concierto para Orquesta* (1950-54), *Jeux Vénitiens* (1961), el *Concierto para Violonchelo y Orquesta*, y sus cuatro sinfonías, entre otras, en las que encontramos importantes cambios estilísticos. En segundo lugar, lo anterior nos llevó a centrarnos en un período que: primero, por ser el final representa la culminación del desarrollo compositivo y de la madurez artística de Lutoslawski; y segundo, incluye tanto obras sinfónicas como de cámara (a diferencia del segundo período que contiene sólo obras sinfónicas, prácticamente), con lo cual evitamos la posibilidad de que las estrategias compositivas estuvieran absolutamente condicionadas por el medio instrumental.

1.2.- Estado de la cuestión y aportaciones del trabajo

En cuanto al siguiente apartado debemos declarar que necesariamente será breve, puesto que, tras cuatro años de investigación, estamos en condiciones de afirmar que prácticamente no existen trabajos que aborden de forma sistemática, y desde la perspectiva del análisis estilístico, el movimiento tonal a gran escala en la música de Witold Lutoslawski. Si a esto añadimos el hecho de que falta la perspectiva histórica que permita ir engrosando el *corpus* de trabajos de investigación sobre la música de este compositor, dado que desde su muerte, acaecida en 1994, han transcurrido solamente poco más de doce años, podemos comprender, entonces, por qué existe esta laguna.

Sin embargo, existe otra razón, a nuestro juicio, que influye en este hecho, y es que, como ya hemos mencionado, el concepto de movimiento tonal a gran escala ha sido tradicionalmente entendido como un objeto de estudio restringido solamente a la música de la tonalidad mayor-menor. Desde nuestro punto de vista esto es un grave error, puesto que implica una hipótesis subyacente que sostiene que los compositores del siglo XX no necesitaron de constricciones que delimitaran y guiaran su labor en este aspecto de la composición. Aun admitiendo que existe música en la cual el movimiento tonal a gran escala no es un factor sobre el que el compositor ejerza un férreo control, como puede ser el caso de composiciones completamente aleatorias, no debemos suponer *a priori* que lo anterior fue un elemento estilístico generalizado entre los compositores que desarrollaron su actividad durante la segunda mitad del siglo XX.

En el caso específico de Lutoslawski, este aspecto sólo ha sido estudiado por Andrzej Tuchowski en su artículo: «The Integrative Role of Motion Patterns in Lutoslawski's Mature Symphonic Works: A Comparison of *Livre pour orchestre* and the Symphony No. 4».⁶ En él, Tuchowski estudia patrones de movimiento interválicos que se forman entre puntos importantes de la textura en la *Cuarta Sinfonía*. Estos esquemas se repiten y por lo tanto sugieren una estrategia de movimiento tonal. Sin embargo, Tuchowski no estudia las alturas específicas que configuran dicho movimiento, centrándose solamente en los intervalos como un elemento estilístico. Si bien, ha hecho un importante aporte para la comprensión del estilo de Lutoslawski, nuestro planteamiento -como se verá a lo largo de nuestra tesis- difiere sustancialmente del suyo.⁷

Desde los años sesenta, y sobre todo a partir de la muerte de Lutoslawski, su lenguaje ha sido objeto de estudios en forma creciente, aunque no se ha abordado específicamente el tema de nuestra tesis. Steven Stucky y Charles Bodman Rae han escrito dos importantes

⁶ Tuchowski, Andrzej. «The Integrative Role of Motion Patterns in Lutoslawski's Mature Symphonic Works: A Comparison of *Livre pour orchestre* and the Symphony No. 4», en Skowron (Ed.), *op. cit.*

⁷ Esto no implica que rebatamos sus hipótesis sino que a nuestro juicio, esos elementos, propios de la *Cuarta Sinfonía*, son un fenómeno de alcance más bien local, pudiendo perfectamente estar inmersos dentro de una estrategia de mayor alcance, la cual hemos investigado en nuestra tesis.

trabajos abordando aspectos biográficos y analíticos.⁸ La obra de Stucky es un extenso estudio que incluye comentarios analíticos de las obras hasta 1976; el estudio de Rae tiene características similares, pero abarca la totalidad de las obras del compositor. En 1996 la investigadora Martina Homma publicó su trabajo: *Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, "aleatorischer Kontrapunkt". Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*, un extenso estudio de carácter teórico sobre el lenguaje de Lutoslawski desde la perspectiva de la armonía, la forma, y el "contrapunto aleatorio".⁹ En 2001 Zbigniew Skowron editó un importante estudio que contiene catorce ensayos de diferentes analistas sobre diversos aspectos de la estética y del lenguaje de Lutoslawski, basados todos en el concepto de estilo de Leonard B. Meyer.¹⁰ Existen además una serie de tesis doctorales que abordan analíticamente obras específicas o aspectos compositivos más generales. Entre ellas debemos destacar la tesis de Michael Klein por ser la única que aborda todo el tercer período estilístico del compositor desde una perspectiva netamente teórica.¹¹

Existen además cuatro importantes libros de entrevistas publicados por Ove Nordwall, Bálint András Varga, Tadeusz Kaczynski, e Irina Nikolska. Estos trabajos son importantes porque en ellos el compositor nos transmite directamente algunas de las constricciones principales que fundamentaron su lenguaje.¹² El resto de trabajos publicados sobre

⁸ Stucky, Steven. *Lutoslawski and His Music*. New York: Cambridge University Press, 1981; Rae, Charles B. *The Music of Lutoslawski*. London: Faber and Faber, 1994.

⁹ Homma, Martina. *Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, "aleatorischer Kontrapunkt". Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*. Köln, Bela Verlag, 1996.

¹⁰ Skowron (Ed.), *op. cit.*

¹¹ Klcin, Michael Leslie. *A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form*. Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995; Nies, Carol. *Structural Issues in Lutoslawski's Symphony N° 4*. Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 2001; Madkour, Ahmed A. *Compositional Control: Psychological Experience an Analysis of Witold Lutoslawski's "Mi Parti"*. Primera parte de Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2002; Russavage, Kathy Ann. *Instrumentation in the work of Witold Lutoslawski*. Tesis de Master, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988; Evans, Gerald. *The Development and Application of New Structural Procedures in the Works Chain I, Chain II, and Chain III by Witold Lutoslawski*. Segunda parte de Tesis Doctoral, Kent State University, 1990; Mountain, Rosemary. *An Investigation of Periodicity in Music, with Reference to Three Twentieth-Century Compositions: Bartók's Music for String, Percussion and Celesta; Witold Lutoslawski's Concerto for Orchestra; Ligeti's Chamber Concerto*. Tesis Doctoral, University of Victoria, 1993. La tesis de Klein aborda, con respecto a la organización de la altura, sólo aspectos de superficie (generación de la altura, división de la textura, etc.), sin estudiar dimensiones mayores. El trabajo de Russavage se centra específicamente sobre las técnicas de orquestación de Lutoslawski, pero no abarca toda su carrera, mientras que la tesis de Evans es de naturaleza teórica y ofrece análisis detallados de las tres composiciones denominadas *Chain* (Cadena)

¹² Nordwall, Ove. *Lutoslawski*. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1968; Varga, Bálint András. *Lutoslawski Profile: Witold Lutoslawski in Conversation with Bálint András Varga*. London: J & W Chester/Edition Wilhelm

Lutoslawski consiste en ensayos analíticos sobre aspectos específicos de su lenguaje, publicados en revistas especializadas, entrevistas cortas, y comentarios sobre estrenos de sus obras.¹³

Tomando en cuenta la información presentada en este apartado, quisiéramos destacar finalmente tres aspectos por los que nuestra tesis implica un aporte para la literatura analítica sobre la música del siglo XX: primero, como ya hemos mencionado, uno de nuestros objetivos ha sido realizar una aportación en español, por lo que nuestra tesis vendría a llenar una laguna en este sentido; segundo, nuestra tesis contiene un planteamiento no sólo analítico, sino también teórico, puesto que intentamos fundamentar, antes de presentar los análisis, nuestras estrategias analíticas en conceptos y constricciones teóricas previamente estudiadas, lo cual, pensamos, es un planteamiento original que puede servir de base para posteriores investigaciones; tercero, nuestra tesis entiende el movimiento tonal a gran escala como un elemento estilístico, es decir, un elemento que depende de una red de constricciones internas y externas al compositor, pero que forma parte indisoluble de su estilo. Esto último es un planteamiento novedoso, sobre todo si se aplica a un compositor del siglo XX, puesto que el análisis estilístico suele centrarse en otros parámetros cuando abarca las grandes dimensiones, sin entender las estrategias de movimiento tonal a gran escala como un elemento que refleja la idiosincrasia del compositor.¹⁴

1.3.- Metodología y estructura de la tesis

Si bien hemos reconocido en el apartado 1.1 la necesidad de fundamentar nuestro análisis en un método analítico adecuado a nuestro objeto de estudio, reconocemos que es necesario aplicar además otra metodología, que integre el análisis musical con la observación de las peculiaridades propias del lenguaje de Lutoslawski. Nuevamente las ideas de Meyer nos han guiado a este respecto. En efecto, Meyer sugiere una metodología en tres fases, la

Hansen London Limited, 1976; Kaczynski, Tadeusz. *Conversation with Witold Lutoslawski*. London: Chester Music, 1995; Nikolska, Irina. *Conversation with Witold Lutoslawski (1987-92)*. Stockholm: Melos, 1994.

¹³ Remitimos al lector a la bibliografía de la tesis en donde encontrará un listado parcial de dichos trabajos.

¹⁴ Por ejemplo, en el libro *Análisis del estilo musical*, Jan LaRue, cuando estudia el “crecimiento”, no trata específicamente el movimiento tonal a gran escala como un elemento diferenciado, y, de hecho, no da ningún ejemplo al respecto. Véase: LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cooper City: Span Press, 1998, p. 88-107.

cual hemos aplicado en nuestra tesis. Propone, en primer lugar, investigar los modelos, es decir, realizar un análisis comparativo de los elementos que se repiten en una obra o grupo de obras; en segundo lugar, propone la elaboración de una o varias hipótesis que los expliquen; y, como paso final, propone comprobar dichas hipótesis.¹⁵

Teniendo presente lo anterior hemos estructurado nuestra tesis en cuatro partes. La primera corresponde al capítulo 2 y es de naturaleza teórica. Por las razones expuestas en el apartado anterior, consideramos necesario estudiar en forma previa al análisis los conceptos de estructura y prolongación, puesto que aparecen íntimamente relacionados con la concepción de movimiento estructurado y dirigido a gran escala, y hemos elaborado una definición para cada uno de ellos que funciona como un elemento operativo para el análisis.

El capítulo 2 está organizado así en tres partes: en la primera parte se explicarán los conceptos de estructura y prolongación que constriñen nuestro trabajo, conceptos derivados del pensamiento schenkeriano, pero no idénticos; en la segunda parte se estudiará el concepto de análisis lineal, y algunos principios perceptivos que influyen por necesidad en las decisiones analíticas: memoria, ley de *Prägnanz*, ley de buena continuación, segmentación y agrupamiento, entre otros; finalmente, se expondrán los criterios para la selección de las notas estructurales, concluyendo una explicación del método analítico empleado en nuestro trabajo.

La segunda parte corresponde al capítulo 3 y representa la primera fase de nuestra metodología de investigación. En el capítulo 3 exponemos una serie de modelos, es decir, hechos que se repiten, extractados de obras del último período, ya sea de cámara o sinfónicas. Además, estudiamos las declaraciones del compositor sobre su pensamiento estético, armónico, formal, y sus ideas sobre la melodía, puesto que corresponden todas a constricciones conocidas y no inferidas de la observación de ningún modelo.¹⁶ El capítulo 4

¹⁵ Meyer, *op. cit.*, p. 30-32, y 69-107. Consideramos que la segunda fase es de vital importancia puesto que sólo si somos capaces de explicar coherentemente las funciones de los modelos encontrados podremos evitar quedarnos en una mera descripción.

¹⁶ A partir del capítulo 3 utilizamos la teoría de los sets propuesta por Allen Forte, pero sólo como herramienta analítica puesto que el concepto de estructura que constriñe nuestro trabajo es diferente al de Forte. Véase: Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973. Con respecto a los ejemplos musicales que aparecen en este capítulo, y en general en todo el trabajo, debemos indicar que están siempre escritos en notación real. Esto incluye las partituras adjuntas en los apéndices.

corresponde a la segunda fase de la investigación y es el capítulo central del trabajo, en nuestra opinión, puesto que en él exponemos una hipótesis que intenta explicar los modelos y las constricciones estudiadas en el capítulo anterior.

Los siguientes tres capítulos corresponden a la comprobación de nuestra hipótesis: en el capítulo 5 analizamos el primer movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta* (1987-88), en el capítulo 6 el segundo movimiento de la *Tercera Sinfonía* (1972-83), y en el capítulo 7 *Subito* (1992) para violín y piano. Hemos elegido estas tres obras o movimientos siguiendo tres criterios principalmente: en primer lugar, tomando en cuenta la extensión cronológica del tercer período estilístico (1979-94) estas tres piezas abarcan desde el inicio hasta la última obra del compositor; en segundo lugar, debido a las características de nuestra hipótesis, en estas piezas encontramos procesos estructurales en donde las alturas involucradas son, en parte, las mismas, lo cual ayuda, a nuestro juicio, a la comprobación de la hipótesis; en tercer lugar, deseábamos demostrar que nuestra hipótesis es correcta tanto en la música sinfónica como en la de cámara. Finalmente, en el capítulo 8 exponemos nuestras conclusiones. Con el fin de facilitar la lectura de la tesis, al final del trabajo adjuntamos apéndices con las partituras y las grabaciones de los dos movimientos y la obra analizados.

1.4.- Periodización estilística

La obra de Witold Lutoslawski (1913-1994) suele ser mencionada en los estudios sobre la música del siglo XX con relación al uso de la indeterminación en la vanguardia de postguerra. Su carrera es un ejemplo de la búsqueda de los compositores del siglo pasado por encontrar nuevas técnicas de organización formal y estructural, a raíz del abandono de la tonalidad mayor-menor. Pero los elementos aleatorios de su lenguaje corresponden sólo a una parte de sus aportaciones al desarrollo de la música. De hecho en su lenguaje encontramos, junto a elementos característicos de la vanguardia del siglo XX, muchos principios formales y armónicos tradicionales.

La carrera compositiva de Lutoslawski abarcó más de 60 años en los cuales encontramos cambios estilísticos fundamentales, cambios que, por otro lado, reflejan gran

parte de la historia de la música del siglo pasado. Desde la primera pieza que se tiene constancia: un *Preludio* para piano compuesto en 1922, hasta su último trabajo, *Subito*, para violín y piano, compuesto en 1992 y estrenado con posterioridad a la muerte del compositor, es posible distinguir tres grandes períodos estilísticos, en los cuales existen modelos que permanecen como constante en toda su carrera y otros que caracterizan sólo uno de dichos períodos.¹⁷ Steven Stucky ha propuesto una periodización basada en el desarrollo de las estrategias en el plano de la armonía, el cual fue fundamental durante toda su carrera.¹⁸

En dicha periodización, Stucky propone un período “temprano”, que abarca desde los inicios hasta la composición de *Dance Preludes* (1954), un segundo período denominado “medio”, que abarca desde la siguiente composición, *Cinco Canciones sobre Textos de Kazimiera Illakowicz* (1956-57), hasta *Novelette* (1979), y un último período “tardío”, que abarca desde *Epitaph* (1979) hasta la muerte del compositor.

Las obras iniciales de Lutoslawski se enmarcan dentro de una estética de corte neoclásico y una sintaxis post-tonal, demostrando la influencia de Bartók, Stravinsky, y Debussy.¹⁹ Pero en 1949 el estreno en Varsovia de su *Primera Sinfonía* significó, tanto por circunstancias internas como externas, el final de este camino.²⁰ Lutoslawski intentó romper

¹⁷ Un número no determinado de las principales composiciones de Lutoslawski desapareció durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la primera composición que fue publicada y que se conserva es *Lacrimosa*, para soprano y orquesta, compuesta en 1937 y estrenada en Varsovia en 1938. Esta obra es una de las dos composiciones con las que obtuvo su Diploma de Composición en el Conservatorio de Varsovia, siendo la única que se conserva. Entre las composiciones perdidas se encuentran además el mencionado *Preludio* para piano, una *Doble Fuga* para orquesta (1936), un *Scherzo* para orquesta (1937) y algunas composiciones para piano. Véase: Rae, *op. cit.* p. 196-197.

¹⁸ Stucky, «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski», p. 132.

¹⁹ Para un estudio sobre las características del primer período estilístico, véase: Rae, *op. cit.*, p. 1-48. También, pero sólo desde la perspectiva de la música de cámara, véase: Paja-Stach, Jadwiga. «The Stylistic Traits of Lutoslawski's Works for Solo Instrument and Piano», en Skowron (Ed.), *op. cit.*, p. 271-77.

²⁰ La sinfonía fue estrenada en 1948, pero no se ejecutó en Varsovia hasta el otoño de 1949, en la gala inaugural de la cuarta “Chopin Piano Competition”. Ese mismo año la Unión de Compositores Polacos había adoptado las directrices del régimen stalinista que instaba a alejarse de las complejidades en el lenguaje musical. Lutoslawski, junto con Shostakovich y Prokofiev, tuvo el triste privilegio de padecer el rigor del “Realismo Socialista”. Las autoridades soviéticas y polacas presentes en el estreno manifestaron abiertamente su desaprobación hacia la obra. El compositor nos ofrece un detalle de lo ocurrido: «(...) the minister of culture stormed into the conductor's room and in front of a dozen people announced that a composer like me ought to be thrown under the wheels of a streetcar. It is interesting that this was not meant as joke – he was really furious!» (Gieraczynski, Bogdan. «Witold Lutoslawski in Interview». *Tempo* 170, (1989), p. 9) Como consecuencia del estreno en Varsovia, la *Primera Sinfonía* fue tachada de “formalista” y se prohibió su ejecución en público. Desde ese momento, y hasta mediados de la década de los cincuenta, Lutoslawski tuvo que escribir música de carácter

completamente con los procedimientos compositivos aceptados, incluyendo la dodecafónica, e inició un largo proceso de búsqueda y experimentación en el terreno de la armonía, fundamentalmente. Pero los frutos de este período tardaron un poco en llegar: en 1956-57 Lutoslawski escribió sus *Cinco Canciones*, primera obra totalmente compuesta con una nueva estrategia: la armonía basada en los doce tonos. Hay que resaltar que esta estrategia es muy diferente a la serial dodecafónica. El propio compositor, hablando al respecto, señaló: «(...) this has nothing in common with either twelve-note technique or with serial music. The only common trait is the 'chromatic whole'.»²¹ En las obras de su segundo período estilístico la melodía y la armonía están constreñidas por el uso de acordes de doce notas con un número limitado de intervalos adyacentes.

Una segunda estrategia, pero esta vez en el plano rítmico, surgió también de aquellos años de experimentación. En 1961 el compositor empleó por primera vez lo que posteriormente se ha denominado “aleatoriedad controlada”, en *Jeux vénitiens*. Esta estrategia surgió de la audición radiofónica del *Segundo Concierto para Piano y Orquesta* de John Cage, pero estilísticamente tiene muy poco que ver con la estética del norteamericano. Lutoslawski utiliza la aleatoriedad como una nueva forma de activar las texturas controladas por los acordes de doce notas. Es una estrategia supeditada a la armonía, que sigue siendo objeto de un férreo control por parte del compositor. En una entrevista con Irina Nikolska, Lutoslawski, respondiendo a la pregunta sobre si *Jeux vénitiens* podría ser considerado como un punto de inflexión en su desarrollo estilístico, afirmó: «No, I would not say it was a turning-point: my evolution as a composer was connected with the realm of twelve-tone harmony, whereas aleatory counterpoint had a secondary role part to play, after all.»²²

Finalmente, en el plano de las estrategias formales, Lutoslawski en 1964 exploró por primera vez lo que posteriormente se denominó “forma bipartita” o “forma acentuada al final”, con la composición de su *Cuarteto de Cuerdas*.²³ Estos tres elementos, la armonía de

utilitario, con numerosos componentes folclóricos, mientras en forma privada continuaba con sus experimentos en busca de un lenguaje propio.

²¹ Citado en: Stucky, *Lutoslawski and His Music*, p. 114.

²² Nikolska, *op.cit.*, p. 144.

²³ Esto será estudiado en el capítulo 3.

doce tonos, la aleatoriedad controlada y la forma bipartita se transformaron en los elementos más característicos de su lenguaje.²⁴

En 1976 Lutoslawski estrenó *Mi-Parti*, obra encargada por la orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Siendo aclamada por la crítica, se transformó rápidamente en una de las obras más aplaudidas del compositor. Según Tadeusz Kaczynski, lo último se debe a la belleza del sonido, cualidad que el propio compositor reconoció como uno de los objetivos que tuvo en mente al componer la obra.²⁵ Lutoslawski señala que esto último se debió a la necesidad de abandonar las sonoridades agresivas, propias de las obras de los sesenta e inicios de los setenta (como por ejemplo, la *Segunda Sinfonía*).²⁶ Con relación a esto, es interesante tomar en cuenta que la sección inicial de *Mi-Parti* se basa en una progresión de ocho acordes de doce notas, progresión que aparece por tres veces siendo transportada cada vez por un semitono ascendente. Sobre este fondo armónico, nueve instrumentos de viento ejecutan líneas cuyo contenido de altura está íntegramente derivado de segmentos de los acordes. Fue la insatisfacción con este último hecho, que las líneas melódicas estuvieran derivadas de las alturas de los acordes, lo que funcionó como un detonante en la búsqueda de una solución que implicara la diferenciación en cuanto al contenido de alturas entre melodía y armonía. Éste fue uno de los elementos que condujo al compositor a introducir importantes cambios en su lenguaje.

«I consider melodies derived from harmonies as rather poor. That's the way I composed the beginning of *Mi-Parti*, which I think I will avoid in the future...especially the solo instruments which more or less repeat the sounds of the chords. I find it an unsatisfactory solutions.»²⁷

²⁴ Para un completo estudio teórico sobre la armonía de doce tonos y la aleatoriedad controlada, véase: Klein, *op. cit.*, p. 21-170. Klein presenta profundos análisis de las *Cinco Canciones*, *Jeux vénitiens*, y *Trois Poèmes d'Henri Michaux*. Véase también: Homma, *op. cit.*, p. 239-373 (para la aleatoriedad controlada), y p. 379-652 (sobre la armonía de doce tonos y la organización de la altura en general).

²⁵ Kaczynski, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ *Ibid*, p. 114.

²⁷ Citado en: Rae, *op. cit.*, p. 142

Esta declaración fue realizada en 1987, cuando Lutoslawski ya había encontrado una solución satisfactoria para el problema expuesto más arriba. La utilización de texturas con poco número de notas, una importancia creciente de la melodía como figura, destacada sobre un fondo predominantemente armónico, y la disminución comparativa del número de secciones escritas con técnicas aleatorias, son algunos de los elementos principales que caracterizan su último período compositivo.²⁸ En las obras de las dos décadas anteriores, lo melódico puede ser caracterizado como una extensión en el plano lineal de los agregados armónicos de doce notas, que controlan la estructura de la melodía. Sin embargo, a partir de *Epitaph* para oboe y piano lo melódico complementa el contenido de alturas del fondo, predominantemente armónico, hasta alcanzar el total cromático o sets de nueve, diez u once alturas: tanto el desarrollo de nuevas estrategias en la organización de la altura, como la aparición de nuevos tipos de texturas, permiten señalar 1979 como el año de inicio de su tercer período estilístico. *Epitaph* para oboe y piano (1979), *Grave* (1981) para violonchelo y piano, *Chain II* (1984-85) para violín y orquesta, *Partita* (1984) para violín y piano, el *Concierto para Piano y Orquesta* 1987-88), y las sinfonías *Tercera* y *Cuarta*, entre otras obras, demuestran que la solución alcanzada por el compositor tuvo una amplia consecuencia en su labor creativa.

La tabla 1.1 muestra la periodización que proponemos para Lutoslawski, basada completamente en la de Stucky, pero utilizando una denominación de tipo numérico para cada período.²⁹ En el tercer período estilístico encontramos dos elementos que faltan en el período anterior: en primer lugar la presencia de texturas simples, es decir, texturas con un número limitado de alturas normalmente dispuestas como melodía y acompañamiento; y en segundo lugar una nueva estrategia estructural denominada “forma cadena” (*Chain*), que consiste en la división de la textura en estratos superpuestos cuya segmentación formal (agrupamiento) no es coincidente.³⁰

²⁸ Para un estudio sobre las características del último período, véase: Rae, *op. cit.*, p. 146-246; también, pero sólo desde la perspectiva de la música de cámara, véase: Paja-Stach, *op. cit.*, p. 278-86.

²⁹ En la columna “Características” hemos señalado algunos elementos estilísticos del lenguaje del compositor con los que tradicionalmente se ha asociado cada período.

³⁰ Para un estudio teórico de la “forma cadena”, véase: Klein, *op. cit.*, p. 312-330; Nikolska, Irina. «On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutoslawski: Some Remarks on *Chain I* for Chamber Ensemble and *Chain 3* for Orchestra», en: Skowron (Ed.), *op. cit.*, p. 305-323; Evans, *op. cit.*; Homma, *op. cit.*, p. 194-222.

Tabla 1.1: Periodización estilística

Período	Principales Composiciones	Característica
Primero	<i>Sonata para piano</i> (1934)	Neoclasicismo
	<i>Lacrimosa</i> (1937)	
	<i>Variaciones Sinfónicas</i> (1936-38)	
	<i>Dos Estudios para piano</i> (1940-41)	
	<i>Variaciones Paganini</i> (1941)	
	<i>Primera Sinfonía</i> (1941-47)	
	<i>Overture para Cuerdas</i> (1949)	
	<i>Pequeña Suite</i> (1950)	
	<i>Tríptico Silesiano</i> (1951)	
	<i>Bucolics</i> (1952)	
Segundo	<i>Concierto para Orquesta</i> (1950-54)	Música utilitaria
	<i>Dance Preludes</i> (1954)	
	<i>Cinco Canciones (Illakowicz)</i> (1956-57)	
	<i>Musique funebre</i> (1954-58)	
	<i>Tres Postludios</i> (1958-60)	
	<i>Jeux vénitiens</i> (1960-61)	Armonía de doce tonos
	<i>Trois poèmes d'Henri Michaux</i> (1961-63)	
	<i>Cuarteto de Cuerdas</i> (1964)	Aleatoriedad controlada
	<i>Paroles tissées</i> (1965)	
	<i>Segunda Sinfonía</i> (1965-67)	Forma “acentuada al final”
	<i>Livre pour orchestre</i> (1968)	
	<i>Concierto para Violonchelo</i> (1969-70)	
	<i>Preludios y Fuga</i> (1970-72)	
	<i>Les Espaces du sommeil</i> (1975)	
	<i>Mi-parti</i> (1975-76)	
	<i>Novelette</i> (1979)	
Tercero	<i>Epitaph, para Oboe y Piano</i> (1979)	Texturas simples
	<i>Concierto para Oboe y Arpa</i> (1979-80)	
	<i>Grave, para Violonchelo y Piano</i> (1981)	
	<i>Tercera Sinfonía</i> (1972-83)	
	<i>Chain 1, para Conjunto de Cámara</i> (1983)	
	<i>Partita, para Violín y Piano</i> (1984)	Forma “Cadena”
	<i>Chain 2, para Violín y Orquesta de Cámara</i> (1984-85)	
	<i>Chain 3, para Orquesta</i> (1986)	
	<i>Concierto para Piano y Orquesta</i> (1987-88)	
	<i>Slides, para Conjunto de Cámara</i> (1988)	
	<i>Interlude, para Orquesta</i> (1989)	
	<i>Chantefleurs et Chantefables</i> (1989-90)	
	<i>Tarantella, para Barítono y Piano</i> (1990)	
	<i>Cuarta Sinfonía</i> (1988-92)	
	<i>Subito, para Violín y Piano</i> (1992)	

*.- Las fechas separadas por un guión significan el período de composición de la obra.

De estos dos elementos es el primero el que tuvo más amplias consecuencias, ateniéndonos a la opinión del compositor:

«Having found new ways of shaping such “thin” textures as voice plus basso continuo, two-part textures, and even monody, I altered my technique of composition. In the *Epitaph* for oboe and piano (1979) and in the subsequent compositions aleatoric devices are seldom used. Why? Because really dynamic harmonic processes are only possible in the context of traditional writing, with clear-cut metrics (however refined) (...) Now the main thing is harmony (...) it is harmony that is the principal factor in the making of musical form and dramaturgy in my compositions of the eighties.»³¹

Esta declaración justifica, a nuestro juicio, la periodización que hemos adoptado siguiendo a Stucky, pues confirma el cambio de rumbo iniciado en 1979. La armonía de doce tonos siguió estando presente, pero fue reservada para el clímax o momentos especiales dentro de la forma, mientras que la armonía con poco número de notas (fundamentalmente de tres a seis alturas diferentes) domina la superficie de la música. De esta forma, el tercer período estilístico de Lutoslawski implica un refinamiento de las estrategias empleadas en el período anterior, junto con la adopción de otras nuevas, adaptadas a las condiciones del nuevo tipo de textura y del nuevo ideal de sonido.

³¹ Nikolska. *Conversation with Witold Lutoslawski*, p. 139, 141. Las comillas y paréntesis están en el original.

Capítulo 2

Metodología analítico-musical

2.1.- El concepto de estructura aplicado en el trabajo

El análisis como disciplina dentro de la música ha sufrido un importante desarrollo durante el siglo XX. La posibilidad de enfocar el análisis desde diversos puntos de vista es tal vez uno de los frutos más llamativos de dicho desarrollo. Pero lo anterior obliga al analista a tomar una posición frente a la partitura a estudiar. Tanto por convencimiento personal, como por el hecho de que Lutoslawski tomó en consideración especial las constricciones originadas por la psicología de la audición, como veremos, entendemos que para analizar su música (y la de cualquier compositor) es necesario tomar en cuenta nuestros procesos psíquicos auditivos. Compartimos plenamente la opinión de Leonard Meyer cuando afirma:

«(...) la percepción de una línea o de un movimiento inicia un proceso mental, y es este proceso el que, siguiendo la tendencia mental de la mínima resistencia, tiende a ser perpetuado y continuado. Esto es muy importante (...) porque pone énfasis en el hecho de que una línea o un movimiento son en realidad un proceso de la mente y no un objeto.»³²

Evidentemente, no se trata de negar la existencia de la música como un estímulo, pero ese estímulo sólo adquiere significado para nosotros, como analistas y auditores, como hecho psíquico. Por otro lado, frente a la música que no es tonal, los auditores nos enfrentamos a un hecho nuevo en relación con la música que va desde el Barroco hasta finales del

³² Meyer, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 108.

Romanticismo: la ausencia de una sintaxis compartida con el compositor.³³ Esto transforma en cierta medida, las exigencias a las que nos vemos sometidos en el proceso de audición, puesto que tenemos que asumir necesariamente un papel más activo.

Con relación a lo anterior, las ideas de Wallace Berry nos parecen de gran valor. El concepto de estructura subyacente en los trabajos de dicho autor está basado, desde nuestro punto de vista, en dos ideas fundamentales: por una parte, la preeminencia de la perspectiva del auditor por encima de cualquier concepción teórica, y por otra, el concepto de movimiento, también influido por la idea anterior. Estas ideas están en la base de una concepción de la estructura entendida como un elemento dinámico percibido por el auditor. Por esta razón, antes de abordar el concepto de estructura que constriñe nuestra investigación consideramos necesario examinar brevemente el concepto de movimiento propuesto por Berry.

El movimiento es definido por Berry como un proceso de cambio entre estados o eventos: «(...) "passage" from one event or state to another».³⁴ En otras palabras, para que sintamos movimiento en música tenemos que percibir algún grado de cambio. En un sentido estricto, una nota mantenida sin ningún tipo de cambio, también es movimiento puesto que está sujeta, en tanto que es un estímulo musical, al transcurso temporal. Sin embargo, al no percibir cambios, para nosotros es un evento estático e inalterado. Existen proporcionalmente pocos momentos en la música en los que podamos sentir inmovilidad absoluta; normalmente lo que percibimos es que hay una gran diferencia en el grado de cambio con relación a otros eventos, como cuando escuchamos, por ejemplo, un acorde con un calderón en un punto de articulación formal.

Si nos centramos específicamente en el parámetro de la altura, podemos distinguir dos clases de movimiento, las que pueden ser ejemplificadas de la siguiente forma:

³³ Decimos "sintaxis compartida" para resaltar la falta de conocimiento, previo a la audición de la obra, de un marco de referencia para el sistema de relaciones de altura por parte del auditor. Esto no quiere decir que no exista una sintaxis, sino que ésta no es conocida por el auditor en forma previa a la audición.

³⁴ Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987, p.4.

1er caso

A A
A A'

2º caso

A B

Si pensamos en la superficie, es decir en la dimensión de nota-a-nota, el primer caso significa la repetición de un evento. Este caso puede ser dividido en dos opciones, dependiendo si el punto de destino es exactamente idéntico al origen (A) o aparece variado (A'). Cuando se da en una dimensión mayor que la de nota contigua, lo fundamental es la relación de tipo asociativo que se produce entre ambos eventos: se entiende que, a pesar de su diferente posición en el *continuum* temporal, ambos eventos son, en esencia, similares. Como dice Felix Salzer, el sentido de un movimiento de esta naturaleza es el de la expansión de una misma estructura, ya sea variada o no.³⁵ El segundo caso representa el movimiento entre dos eventos distintos: el efecto de movimiento, ya sea entre eventos contiguos o separados, es mucho más pronunciado puesto que implica un cambio en el destino del proceso.³⁶

Teniendo en cuenta la idea de movimiento, expuesta más arriba, podemos abordar el concepto de estructura propuesto por Berry. Para él la estructura es: «(...) the punctuated shaping of time and "space" into lines of growth, decline, and stasis hierarchically ordered».³⁷ Berry define la estructura tomando en cuenta el movimiento, ya que las líneas de crecimiento y declinación implican un cambio desde un estado a otro, y un paso desde un punto a otro en la dimensión espacial y temporal; mientras que el estatismo lo podemos entender como una detención momentánea del movimiento. Hace hincapié en que estas líneas aparecen puntuadas, es decir que el movimiento total, y pensando ahora explícitamente en el movimiento tonal, se organiza a través de la yuxtaposición de movimientos locales en las dimensiones intermedias,

³⁵ Aunque Salzer se refiere al movimiento de prolongación de un acorde, el concepto de expansión puede ser aplicado al movimiento de la superficie: una nota repetida expande el ámbito de influjo de dicha altura, resaltándola. Véase: Salzer, Felix. *Audición estructural*. Barcelona: Editorial Labor, 1990, p. 38.

³⁶ Es necesario destacar que ambos casos no sólo pueden representar movimientos entre alturas. El primer caso puede aplicarse al mantenimiento de un mismo rango dinámico, un mismo timbre, figura rítmica etc., y también el segundo caso puede aplicarse a los mismos parámetros. En general, el movimiento hacia un punto en cuanto a clase, idéntico, y el movimiento hacia un punto o estado diferente puede aplicarse a todos los parámetros de la música.

³⁷ Berry, *op. cit.*, p. 5.

representando éstos objetivos intermedios. En otras palabras, el movimiento tonal puede entenderse jerárquicamente.

De la definición se desprende además que las líneas de crecimiento y declinación se producen en las dos dimensiones de la música: la temporal y la espacial. En la obra musical, los auditores escuchamos líneas de movimiento, es decir, cursos de acción (sucesiones de eventos sonoros y sus procesos de cambio y transformación) que aparecen como procesos de aumento y disminución de la tensión.³⁸ Dichos procesos ocupan un lugar fundamental en las ideas de Berry, especialmente en su trabajo *Structural Functions in Music* publicado por primera vez en 1976. Para definir el aumento de la tensión, Berry recurre al concepto de progresión, e implica un proceso en cualquier parámetro dirigido en la dirección del aumento de la intensidad, mientras que para la disminución de la tensión utiliza el concepto de recesión, correspondiendo a un proceso dirigido, en cualquier parámetro, hacia la disminución de la intensidad o mejor dicho, hacia la estabilidad.³⁹ Estos procesos representan líneas de cambios (es decir, movimientos) y pueden actuar complementariamente con relación a otros procesos dentro de una misma sección de la forma, es decir, en una “dirección” similar, o en sentido opuesto.⁴⁰

Berry admite que la identidad de algunos de esos procesos puede ser reconocida por el sentido común del auditor, como por ejemplo la ecuación: complejidad = intensidad; otros, sin embargo, parecen ser productos de la cultura, como por ejemplo la ecuación: disonancia = intensidad.⁴¹ Desde el punto de vista de la sucesión melódica, un intervalo ascendente implica un movimiento progresivo, mientras que lo opuesto implica una recesión. Desde esta perspectiva, no es sorprendente que en los procesos cadenciales la línea melódica usualmente baje; de hecho, Berry considera la cadencia como un proceso principalmente recesivo, un movimiento donde lo que prevalece es un proceso hacia algún grado de estabilidad, aunque otros procesos concurrentes sean progresivos.⁴²

³⁸ *Ibid.*, p. 4.

³⁹ *Ibid.*, p. 7

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 4.

Por otra parte, con respecto a la textura, por ejemplo, Berry la entiende formada por dos aspectos, uno cuantitativo y otro cualitativo. El primero corresponde a la densidad, es decir el número de elementos que conforman la textura, y el grado de compresión de dichos elementos dentro del registro abarcado; el segundo corresponde a la interacción e interrelación entre los componentes de la textura.⁴³ Por ejemplo, un movimiento hacia una mayor complejidad (un aumento en el número de voces independientes, formando una textura contrapuntística) es un proceso progresivo que se desarrolla principalmente en un aspecto cuantitativo de la textura. En las zonas cadenciales, por el contrario, la independencia de las voces da paso a un mayor alineamiento rítmico, es decir, son interdependientes rítmicamente, lo cual implica un proceso recesivo desarrollado en un aspecto cualitativo de la textura.

Pero, tal vez donde más se note la presencia de dichos procesos es en el aspecto rítmico de la cadencia. Tradicionalmente lo que prevalece es un proceso recesivo que actúa como freno del impulso rítmico, aun cuando no ocurra en el punto exacto de arribo a la altura o a la armonía que aparece localmente como centro sonoro o tónica. En las cadencias del Clasicismo, por ejemplo, es común encontrar una interrupción del flujo de notas comparativamente cortas en los compases finales con acordes alternando la tónica y la dominante (o a veces solo la tónica), en valores rítmicos más largos, ya sea en forma explícita o implícita (como ocurre cuando los acordes están en *staccato* pero el intervalo de ataque entre ellos conforma una unidad rítmica mayor que la que predominaba anteriormente). Es en este punto donde se produce el freno del impulso rítmico.

Pensamos que es sumamente valioso como estrategia analítica utilizar estos conceptos e ideas porque permiten estudiar la relación entre la elección de las alturas que aparecen funcionando estructuralmente y los procesos (progresión y recesión) utilizados para configurar la estructura de las secciones, especialmente en las cadencias, donde existe generalmente una relación entre el proceso de freno rítmico y determinadas funciones sintácticas que configuran la clausura en el ámbito de la altura (armonía y melodía). Si el compositor ha basado su obra en una organización jerárquica de las alturas, es muy probable que dicha organización se

⁴³ *Ibid.*, p. 184-185.

refleje en las cadencias y que se produzca una complementación entre las alturas que desempeñen funciones cadenciales y los procesos recesivos que acompañen al cierre.

Basándonos en las ideas de Wallace Berry, hemos elaborado un concepto de estructura entendida como estructura-movimiento, aplicable en principio sólo al objeto de nuestro estudio. Este concepto se refiere al movimiento representado en primer lugar por la altura, pero con el indispensable aporte de los demás parámetros, puesto que es en ellos donde percibimos con mayor claridad los procesos de crecimiento hacia la tensión y de declinación hacia la distensión en ausencia de una sintaxis compartida. La estructura-movimiento la definimos de la siguiente manera: la organización jerárquica del movimiento en el parámetro de la altura. Dicha organización se expresa a través de líneas de movimiento de diferente extensión, con puntos específicos de iniciación y de conclusión, en los que confluyen procesos progresivos y recesivos, también jerárquicamente entendidos.⁴⁴

Con relación a lo anterior, es preciso distinguir entre “línea” y “voz”: la primera es una sucesión de notas agrupadas según el contexto (por ser las más altas, ser ejecutadas por un mismo instrumento, tener la misma dinámica, etc.), mientras que la segunda corresponde a una organización contrapuntística que, muchas veces, mantiene una gran autonomía con relación al contexto.⁴⁵ De esta forma, lo que denominamos “líneas de movimiento” son organizaciones horizontales determinadas contextualmente (especialmente por el registro), que surgen de, y por lo mismo revelan, una estrategia compositiva. Este es un elemento que transcurre completamente en el plano de la estructura, pudiendo coincidir o no con un entramado de voces contrapuntísticas. Un ejemplo de la diferencia conceptual entre “línea” y “voz” podemos encontrarla en la llamada “melodía polifónica”, que corresponde a una línea, es decir un

⁴⁴ Esta concepción de la estructura es muy diferente a la que surgió en la vanguardia de los años de postguerra, influida a nuestro juicio, por el pensamiento formal y estético alemán (véase, por ejemplo: Monjeau, Federico. *La invención musical. Ideas de historia, forma, y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 69-127; García Laborda, José M^a. *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996, p. 11-48. No pretendemos tomar partido por una invalidando a la otra, sino más bien utilizar una concepción que concuerda mejor con nuestro objeto de estudio, por eso unimos al término “estructura” el de “movimiento”, para reflejar que éste es uno de los diversos aspectos en el que se plasma la estructura como concepto abstracto.

⁴⁵ Con relación a la diferencia entre “línea” y “voz”, véase: Straus, Joseph N. «Voice Leading in Atonal Music», en J.M. Baker – D.W. Beach – J.W. Bernard (Eds). *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, p. 241-242.

elemento contextualmente definido, compuesto de dos o más voces. Por último, la jerarquía de las líneas de movimiento es expresada a través de dos niveles: la superficie, que definimos como la sucesión de la totalidad de los estímulos sonoros que conforman una obra musical, y la estructura, formada por una sucesión de alturas que actúan como puntos de inicio y fin, y como elementos controladores de la trayectoria espacial y temporal de las líneas. Esto permite entender el movimiento en fases o etapas jerárquicamente organizadas según el nivel de referencia.

2.2.- El concepto de prolongación: origen y ampliación del término

Donde quiera que se estudie la estructura a gran escala de un movimiento u obra musical uno no puede dejar de toparse con las ideas, modificadas o no, de Heinrich Schenker. La escuela analítica schenkeriana ha sido de las más importantes, tanto en su producción como en la profundidad de sus hallazgos, sobre todo en el ámbito de habla inglesa, en la segunda mitad del siglo XX. El concepto de prolongación forma una parte integral en el contenido de cualquier artículo o trabajo de investigación donde el objeto de estudio implique una visión global de una sección, un movimiento o de una obra.

La esencia de la teoría schenkeriana radica en el concepto del *Ursatz* o estructura fundamental: una unidad contrapuntística formada por la línea fundamental, *Urfinie* (una progresión lineal descendente desde la octava, quinta o tercera hasta el primer grado), y el movimiento en el bajo I-V-I (arpegiación). Si bien esta unidad es contrapuntística, el *Ursatz* implica un concepto armónico basado en la serie de los armónicos superiores, “el acorde de la naturaleza”, origen de la tríada mayor.

Los diversos niveles estructurales se entienden sólo con relación a la expansión de la influencia de la tríada de la tónica: ésta es, en última instancia, una entidad que ejerce control sobre el movimiento tonal, y dicha función se realiza a través de procesos de prolongación jerárquicamente relacionados. Para Schenker, el *Ursatz* era el origen de toda la coherencia en la música de la tonalidad mayor-menor.

El concepto de prolongación es fundamental en la teoría schenkeriana. Representa la vía a través de la cual se expande el influjo de la “estructura fundamental” hacia el plano medio y la superficie. Bent y Drabkin definen el término como: «(...) the generation of the substance of a tonal piece by the linear elaboration of its fundamental structure».⁴⁶ El hecho de que circunscriban el término a la música tonal refleja la división de opiniones entre los analistas sobre si es posible o no aplicar el concepto a una música que no esté fundada en las constricciones de la tonalidad mayor-menor.

Felix Salzer fue uno de los primeros analistas que amplió el espectro temporal para la aplicabilidad de las ideas de Schenker. La publicación de *Audición Estructural* en 1952 significó un avance significativo en la ampliación de los conceptos schenkerianos a estilos que se alejan de la tonalidad mayor-menor: Salzer incluye, entre sus más de quinientos ejemplos, segmentos de obras de Josquin, Marenzio, Monteverdi, Ravel, Prokofiev, Bartók y Hindemith, entre otros. El autor nos explica sus razones para abarcar gran parte de los estilos de la música occidental:

«(...) a través de los últimos quince años, he llegado a convencerme plenamente de que sus ideas [las de Schenker] pueden aplicarse y extenderse a los estilos de música más diversos y que la amplia concepción que fundamenta su planteamiento no queda confinada a ningún período limitado de la historia de la música. Este factor no ha sido suficientemente reconocido y ha llevado a creer que los escritos de Schenker únicamente son válidos para la música de los siglos XVIII y XIX. Nada puede ser más erróneo.»⁴⁷

La concepción a la que Salzer hace referencia corresponde a la noción de niveles estructurales, al hecho de que la importancia de los eventos varía según el nivel desde el que sean considerados, y la idea de que un mismo acorde puede funcionar de diversas maneras según su posición en la trayectoria del movimiento tonal. Sin embargo, en el pensamiento de Salzer existen elementos que se apartan de una manera fundamental de las ideas

⁴⁶ Bent, Ian - Drabkin, William. *Analysis*. London: The Macmillan Press, 1987, p.127.

⁴⁷ Salzer, *op. cit.*, p. 18-19. El paréntesis es nuestro.

schenkerianas: incluye como tipo de estructura, además de la armónica y la armónica contrapuntística, la estructura exclusivamente contrapuntística. Dicho concepto se relaciona con un tipo de acorde, el contrapuntístico-estructural (CE en el libro de Salzer). Éste corresponde a un acorde que, no estando relacionado por quintas en el movimiento del bajo en la progresión estructural, es usado para soportar una nota estructural melódica, ya sea en el caso de que la estructura melódica corresponda a la línea fundamental, o a un movimiento de paso o bordadura. Salzer presenta múltiples ejemplos de la función de dichos acordes en los movimientos estructurales en las dimensiones medias (frases, períodos o secciones) y en la estructura fundamental.⁴⁸

Esto nos lleva a un punto de máxima divergencia entre la doctrina schenkeriana y el pensamiento de Salzer, divergencia que implica amplias consecuencias. Al aceptar la posibilidad de una estructura contrapuntística, Salzer abandona el descenso de la línea fundamental (*Urlinie*) como último indicador de la coherencia tonal, y al abandonar dicho criterio se abren las puertas para aceptar otros criterios estructurales, basados más en las características lineales del movimiento (partida y retorno, movimiento alrededor de una nota, bordadura, etc.), que en los criterios basados en la sintaxis de la tonalidad mayor-menor (consonancia y disonancia, movimiento por quinta, armonía basada en la superposición de terceras, etc.).

El abandono del requisito de la línea fundamental no puede ser subestimado. Abandonar dicha constricción, tomando en cuenta que es un ingrediente fundamental en el *Ursatz*, implica reconocer que éste no es el único fundamento de la coherencia tonal en la música, lo cual contradice directamente las afirmaciones siguientes de Schenker:

«The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the

⁴⁸ Para estructuras solamente contrapuntísticas, véase: Salzer, ejemplos 478, 479, 480, 488, 504, y 505. Para estructuras armónico-contrapuntísticas, véase: *Ibid.*, ejemplos 477, 482, 484, y 498.

comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness.»⁴⁹

«(...) Neither the fundamental line nor the bass arpeggiation can stand alone. Only when acting together, when unified in a contrapuntal structure, do they produce art.»⁵⁰

Por otro lado, Salzer se distancia también del canon schenkeriano en que admite la posibilidad de que acordes diferentes a las tríadas puedan ser prolongados. Él se refiere explícitamente a la prolongación de poliacordes en la música de Aaron Copland y Stravinsky.⁵¹ Lo anterior es una consecuencia del tipo de lenguaje al que aplica las ideas de Schenker, y esto implica abandonar la distinción entre consonancia y disonancia, al menos en lo que refiere a identificar notas que correspondan o no a la armonía. Esto último es fundamental en Schenker: para él, en principio sólo las consonancias podían ser prolongadas y la disonancia sólo podía prolongar o embellecer, siendo considerada estructuralmente inferior y dependiente de una consonancia, por lo que era suprimida de los gráficos analíticos en la sucesivas etapas del análisis. Si se acepta que un poliacorde puede ser prolongado, se acepta que los criterios de estabilidad (consonancia) no corresponden a los de la sintaxis tonal, por lo que se hace necesario fundamentar el análisis en otros criterios.

Un último elemento de divergencia entre Salzer y Schenker corresponde a la noción de tonalidad. Al aplicar los conceptos de estructura y prolongación a músicas anteriores y posteriores al barroco, clasicismo y romanticismo, Salzer tuvo que concebir la tonalidad de una nueva manera. Para él el término tonalidad es, en última instancia, un sinónimo de prolongación de acorde.⁵² En otras palabras, basta que una obra surja de la prolongación de

⁴⁹Schenker, Heinrich. *Free Composition* (trad. y ed: Ernest Oster). New York: Pendragon Press, 1977 (reimpresión), p. 5.

⁵⁰*Ibid.*, p. 11.

⁵¹ Salzer, *op. cit.*, p. 206-207, ejemplos 416, 417. Salzer utiliza el término “poliacorde” para referirse a acordes que pueden ser descompuestos en dos o más tríadas, es decir, acordes contruidos por superposición de tríadas. Sin fundamentar su razonamiento, afirma que la tríada del bajo es la más importante de cara al análisis. Véase: p. 205.

⁵²*Ibid.*, p. 242.

una estructura como entidad controladora y generadora, para que una obra pueda llamarse tonal. Nótese que esto no implica restringirse sólo a la triada, dejando abierta la posibilidad de que la mencionada estructura sea otra. Esto se comprueba cuando más adelante en *Audición Estructural* afirma que toda música que muestra una dirección básica y unas funciones definidas para cada nota y acorde es tonal.⁵³

Su discípulo Roy Travis amplió dicho concepto en un artículo de 1959. Travis entendía que una música era tonal: «(...) when its motion unfolds through a particular tone, interval, or chord».⁵⁴ En otras palabras, él expande el dualismo estructura-prolongación a eventos que no necesitan estar relacionados sintácticamente. Es una consecuencia directa de la concepción de Salzer: el concepto de estructura (lo que se prolonga) ha sufrido una transformación considerable, hasta abandonar los criterios de estabilidad de la sintaxis tonal, lo que se corresponde con una transformación del concepto de prolongación.

Posteriormente, Robert Morgan en un artículo de 1976, sugirió que dos puntos estructurales podían ser unidos por el despliegue de un evento disonante como una triada aumentada o un acorde de séptima disminuida horizontalizado.⁵⁵ Un elemento básico en la argumentación de este autor es que Schenker analiza la música siempre desde el ángulo de una estructura consonante siendo prolongada. Sin embargo, argumenta Morgan, y siguiendo en esto el pensamiento de Salzer y Travis, la estructura prolongada puede ser un conjunto de alturas, simplemente. Demuestra que en *Enigma*, op. 52, n.º. 1 de Scriabin la estructura puede entenderse como el despliegue de un set básico de alturas, y compara el proceso tradicional de prolongación con el suyo: «The two processes are closely related: in both the musical structure is evolved from an underlying pitch source».⁵⁶ El punto central en esta afirmación es que los procesos de prolongación en el estilo de la tonalidad mayor-menor y en estilos atonales o altamente cromáticos son esencialmente similares: el punto de identidad entre ambos procesos se basa en la posibilidad de reducir la superficie de una obra a una

⁵³ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁴ Travis, Roy. «Toward A New Concept of Tonality?», en *Journal of Music Theory*, 3/2 (1959), p. 261.

⁵⁵ Morgan, Robert P. «Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents», en *Journal of Music Theory*, 20/1 (1976), p. 84.

⁵⁶ *Id.*

estructura que funciona controlando el movimiento.

De esta forma, podemos ver que el concepto de prolongación schenkeriano sufrió una modificación importante con los teóricos y analistas como Salzer, Travis y Morgan, modificación que se produjo en el intento de aplicar las ideas schenkerianas fuera del estilo para las que originalmente fueron elaboradas. Hacia mediados de los ochenta, estas posiciones empezaron a ser duramente criticadas en el ámbito de los seguidores "ortodoxos" de Schenker. La crítica fundamental se basaba en la falta de criterios definidos para distinguir entre eventos estructurales (consonantes) y auxiliares (disonantes). En un ensayo de 1987, Joseph Straus propuso cuatro condiciones necesarias para que se puedan reconocer las prolongaciones:

A.- Consonancia-disonancia. Es un criterio necesario para distinguir entre alturas estructurales y auxiliares.

B.- Jerarquía entre grados de la escala. Esta condición permite ampliar el concepto de prolongación a los planos medios. Si la primera condición permite distinguir localmente lo estructural de lo ornamental, esta condición permite atribuir un mayor peso estructural al I que al VI, por ejemplo, siendo aplicable a dimensiones mayores.

C.- Embellecimiento. La teoría schenkeriana presenta un modelo consistente de conducción de la voz que permite reconocer un número limitado de procedimientos para prolongar una nota: arpegiación a través de algún intervalo de la tríada, nota de paso, y bordadura.

D.- Armonía y conducción de la voz. Esta condición permite distinguir entre el movimiento en una sola voz y el movimiento entre voces. En general, en la música tonal, con la excepción del bajo, las voces superiores se mueven por grados conjuntos, mientras que cualquier intervalo superior a la segunda implica un movimiento entre voces y la arpegiación de alguna armonía. Esta condición permite reconocer la horizontalización de una armonía.⁵⁷

⁵⁷ Straus, Joseph N. «The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music», en *Journal of Music Theory*. 31/1 (1987), p. 2-5.

Straus usó estas cuatro condiciones para demostrar que lo que Salzer y Travis denominaron prolongación no lo era verdaderamente. Al no existir las condiciones de estabilidad propias de la sintaxis mayor-menor no es posible, por un lado, distinguir entre notas consonantes y disonantes, y por otro, entre lo que es una armonía horizontalizada y lo que es netamente melódico. De la base de la argumentación de Straus podemos abstraer la hipótesis subyacente de que el concepto de prolongación es un elemento estilístico que implica como fondo las relaciones sintácticas tonales y la configuración de la armonía basada en la tríada como elemento básico.⁵⁸

Straus propuso un interesante modelo para estudiar el movimiento tonal a gran escala en la música post-tonal, el cual difiere del modelo basado en la prolongación. Aunque él reconoce la posibilidad de alusiones “tonales”, su modelo se basa principalmente en el concepto de asociación:

«Associational claims differ significantly from prolongational claims. Given three musical events, X, Y, and Z, an associational model is content merely to assert some kind of connection between X and Z without commenting one way or another about Y. (...) Musical tones separated in time may be associated by a variety of contextual means, including register, timbre, matrical placement, dynamics, and articulation. Associations of this kind draw together elements separated in time and create coherence at the middleground.»⁵⁹

La diferencia entre una prolongación, en el sentido estrictamente schenkeriano del término, y una asociación radica en que en la primera el elemento estructural ejerce un control sobre lo que efectúa la prolongación, mientras que en la segunda, no. Esto se refleja claramente cuando Straus afirma: «If the “away” material and type of motion toward it are

⁵⁸ Straus resalta un hecho significativo: en el set 7-35 (la escala mayor), la tríada mayor o menor (3-11) es el máximo subconjunto que consiste en elementos no adyacentes. Esto implica una interacción entre escala y tríada, interacción que se hace muy difícil de reconocer si la armonía no se basa en la tríada como elemento fundamental. Véase: p. 5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

virtually unrelated to the material departed from and returned to, then they can hardly be considered prolongational».⁶⁰ Como podemos ver, en este punto las posturas de Morgan y Straus son irreconciliables: si utilizamos el ejemplo presentado por este último en su modelo, para Morgan cuando hay una asociación entre X y Z hay una prolongación sin importar la índole de Y; mientras que para Straus esto es sólo una asociación, puesto que es vital la relación de Y con el elemento estructural, X y Z.

Desde nuestro punto de vista, no se puede negar que existe una relación de tipo sintáctico y generativo entre “lo que prolonga” y “lo que es prolongado” en las prolongaciones en el estilo de la tonalidad mayor-menor, pero lo que quisiéramos resaltar es que los partidarios de la ortodoxia schenkeriana tratan la dualidad estructura-prolongación como si fuera una regla estilística del período de la práctica común. Sin embargo, el *Ursatz* corresponde a un esquema que resulta de las reglas de la música tonal, mientras que, si acudimos a la esencia del proceso de prolongación, podemos entender que éste funciona más bien como una estrategia.⁶¹

El propio Schenker llamó la atención sobre la “libertad” en las prolongaciones:

«A particular form of the fundamental structure by no means requires particular prolongations; if it did, all forms of the fundamental structure would have to lead to the same prolongational forms. Indeed, the choice of prolongations remains essentially free, provided that the indivisibility and connection of all relationships are assured.»⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶¹ Según la definición de Leonard Meyer, los esquemas son: «(...) modelos que, al ser congruentes tanto con las capacidades perceptivas y cognitivas humanas como con las constricciones estilísticas (musicales y extramusicales) predominantes, son memorables y tienden a permanecer estables al correr del tiempo, y por tanto se reproducen con cierta frecuencia» (véase: Meyer, *El Estilo en la Música*, p. 87). Con respecto al *Ursatz*, Meyer afirma que: «(...) no es un universal en el nivel de las leyes, sino uno de entre varios esquemas para la ejemplificación de las reglas de la música tonal, si bien es bastante preponderante». Véase: Meyer, *id* (nota al pie de página)..

⁶² Schenker, *op. cit.*, p. 25.

Este comentario pone énfasis en que las prolongaciones específicas de una composición resultan de la elección del compositor, es decir, implican una estrategia que opera en la conformación de la estructura. A nuestro juicio, este aspecto de la dualidad estructura-prolongación no ha sido tomado en cuenta por muchos analistas.

El concepto de prolongación implica tres aspectos relacionados: primero, significa que una nota o un acorde ejerce una función de control sobre otros eventos, ya sea que estos le sigan o precedan; segundo, implica un aspecto relacionado con la generación de altura, en cuanto sólo la prolongación de la estructura fundamental permite configurar la superficie de la música. Esto significa, en otras palabras, que la estructura funciona como una constricción en la generación de la altura puesto que constriñe las estrategias de prolongación. Tercero, tenemos el aspecto de estrategia: dado un elemento estructural (una nota o un acorde) o dos estructuras concebidas como puntos de partida y de llegada dentro de un segmento temporal, el compositor desarrolla una estrategia determinada para ampliar la influencia de dichas estructuras más allá de su presencia real en la superficie, o para moverse desde un punto a otro en el espacio tonal.

Estos tres aspectos de la prolongación se explican sólo si los entendemos como dependientes de una constricción que ha sido una constante en la música occidental: la necesidad de organizar el movimiento tonal desde el inicio hasta el final de la obra, ya sea en la dimensión espacial como en el *continuum* temporal. En otras palabras, no basta con el movimiento en sí, que en última instancia estará siempre presente, sino que éste debe ser dirigido: los compositores no eligen al azar los puntos finales y los intermedios para sus movimientos, es necesario tener constricciones que permitan organizarlo, es decir, darle una dirección coherente.

El *Ursatz* schenkeriano permite fundamentalmente dos estrategias en este sentido: la prolongación de una nota o acorde, o la prolongación del movimiento entre notas o acordes estructurales. En nuestra opinión las condiciones de estabilidad propias de la sintaxis tonal son necesarias para la prolongación solamente si la música basa su coherencia en la supremacía de una estructura básica consonante, la tríada de la tónica, y su expansión a través del tiempo

según las reglas del estilo tonal. Pero esto es prolongación en el estilo al que pertenece dicha música. Si tomamos en cuenta que el aspecto de control en el concepto de prolongación es, en el fondo, una estrategia que consiste en organizar las sucesiones de eventos de tal manera que uno de ellos constriña la elección y la función de los otros, y si consideramos además que dicha estrategia significa la expansión de la influencia de un evento en el acontecer musical, entonces la prolongación puede concebirse como una estrategia de movimiento en el plano de la estructura.

El movimiento tonal puede ser organizado por la ampliación de la influencia de una unidad como el *Ursatz*, hasta el extremo de controlar todo un movimiento o una obra, o puede consistir en la proyección de un acorde o set referencial desde la superficie hacia la estructura, de tal forma que las líneas de movimiento sean constreñidas por el despliegue del acorde o set, o por la proyección hacia la estructura de un intervalo relevante en la superficie, de tal forma que dicho intervalo controle los puntos de inicio y fin del movimiento, entre otras posibilidades.⁶³

Volviendo a los dos modelos de movimiento que hemos presentado al exponer nuestro concepto de estructura-movimiento, si los tomamos ahora como eventos estructurales, el primer caso (A A o A A') corresponde a un modelo de partida y retorno que basa su coherencia en la satisfacción psicológica del retorno y en que produce una prominencia acústica del evento como inicio y fin del movimiento.⁶⁴ El segundo caso (A B) representa un movimiento entre dos eventos estructurales que se consideran distintos; por lo tanto, para que implique un proceso coherente debe producirse una relación asociativa entre ambos puntos o un proceso de movimiento característico y coherente, sea éste un ciclo interválico, una progresión gradual ascendente o descendente, etc.⁶⁵ Esta última forma de coherencia se

⁶³ Charles Gamble propone esta última posibilidad en su trabajo sobre la prolongación en la música de Aaron Coplan. Véase: Gamble, Charles. *The Framing Interval and its Role in the Integration of Melody and Form in Four Early Works By Aaron Coplan*. Tesis Doctoral, The City University of New York, 2001.

⁶⁴ Meyer entiende este principio desde la perspectiva de que el retorno a materiales previamente oídos mejora la sensación de cierre. Nosotros aplicamos el concepto de cierre a la conclusión de una línea de movimiento, sea ésta una clausura melódica o un cierre sintáctico, producido por la organización armónica. Véase: Meyer, *El Estilo en la Música*, p.34.

⁶⁵ Richard Cohn define el concepto de "ciclo interválico" de la siguiente forma: «A Cn is an ordered or unordered set resulting from an infinite sequence of transpositions by n semi-tone, where n ranges from 1 through 11»

produce por la unidad de proceso que implica la constancia en la dirección del movimiento y/o en la manera en que éste se lleva a cabo. No es necesario, y así lo argumenta Morgan en el artículo citado, que el o los eventos que prolongan tengan una relación sintáctica con la estructura que es prolongada, aunque si la hubiera implicaría un reforzamiento de la coherencia del movimiento.⁶⁶

Somos conscientes de que el concepto de prolongación que acabamos de presentar es diferente al concepto schenkeriano, al menos como es definido en los textos de análisis, por lo que consideramos necesario exponer una última reflexión al respecto. Allen Forte y Steven E. Gilbert en su influyente tratado sobre el análisis schenkeriano definen el concepto de prolongación de la siguiente manera:

«(...) *prolongación* (...) se refiere a los modos en que un componente musical –una nota (prolongación melódica) o un acorde (prolongación armónica)– permanece vigente sin estar literalmente representado en cada momento. (...) Esencialmente, una armonía se prolonga tanto tiempo como se sienta su control sobre un pasaje determinado.»⁶⁷

«(...) Una nota de la línea fundamental se considera «activa» hasta que ha aparecido por última vez.»⁶⁸

(Citado en: Klein, *op. cit.*, p. 70). Por otra parte, Klein, tomando como referente esta definición, propone el concepto de ciclo interválico incompleto, definiéndolo así: «A Gn (Incomplete Interval Cycle) is an ordered or unordered set resulting from any sequence of transpositions by n semi-tone, where n ranges from 1 through 11» (véase: Klein, *ibid.*, p. 71). Ambos casos corresponden a procesos que fundamentan su lógica en la repetición de un modelo de movimiento basado en una sola clase de intervalo y se diferencian en que en el primero el ciclo de trasposición es completo, es decir que vuelve a aparecer la altura de origen, mientras que en el segundo el proceso es interrumpido antes que esto ocurra. Para una lista de los ciclos interválicos posibles, véase: Klein, *ibid.*, p. 72.

⁶⁶ El modelo de prolongación que hemos presentado, como estrategia de movimiento entre puntos estructurales, se corresponde en gran medida con el concepto de prolongación que propone Lerdahl. Él denomina "prolongación fuerte" cuando se conecta un mismo evento, "prolongación débil" cuando se conecta un mismo evento pero que está variado, y "progresión" cuando se conectan dos puntos diferentes. El hecho de que Lerdahl utilice el término "connection" indica que está pensando en el movimiento como elemento indispensable. Véase: Lerdahl, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁷ Forte - Gilbert, *op. cit.*, p. 155. Las cursivas están en el original.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 178. Los paréntesis están en el original.

Los párrafos citados corresponden a una definición que se ofrece cuando los autores explican las prolongaciones en las dimensiones pequeñas y medianas, aunque el modo en que se expresan parece indicar una definición genérica del término. Quisiéramos llamar la atención sobre un hecho: en las pequeñas y medianas dimensiones los autores utilizan la expresión o sintagma “tanto tiempo como se sienta” para delimitar el efecto de la prolongación, sin embargo cuando hablan de la línea fundamental, cuyos componentes suelen controlar una extensión considerable de tiempo, emplean la expresión “se considera «activa»”: en otras palabras, los autores utilizan expresiones distintas según la dimensión que estén tratando. Si se cambia el término que define el concepto según la dimensión que abarque la prolongación como proceso - y existe una diferencia considerable entre “sentir” y “considerar” - es que son en esencia fenómenos diferentes con relación a sus efectos. La prolongación en las dimensiones pequeñas y medianas pueden ser “sentidas” por el auditor, pero en las grandes dimensiones parece ser que no: más bien “se considera” la función de prolongación.

En nuestra opinión, la creencia en la supremacía de la estructura fundamental sobre las variaciones de la superficie es un concepto inferido por el analista, pero no un fenómeno auditivo. Esto último lo demuestra Nicholas Cook haciendo referencia a evidencias experimentales en su artículo «La forma musical y el oyente». Cook afirma en forma precisa: «(...) al menos en el caso de obras de cierta extensión, los oyentes no suelen percibir la unidad de la estructura tonal que constituye la base del análisis schenkeriano».⁶⁹ Cook menciona varios experimentos, uno de los cuales consistía en hacer escuchar varias composiciones relativamente breves, cada una en dos versiones, una de las cuales había sido transformada para que no terminara en la tónica. La conclusión fue que los oyentes no prestaron atención a la falta de clausura tonal en la pieza transformada, aunque se apreció una correlación entre la duración de la pieza y el grado de clausura tonal percibido por los auditores.⁷⁰

Fred Lerdahl ha propuesto una solución para este problema al afirmar que lo que los auditores escuchan, con relación a la clausura tonal, es la prolongación de una función de tónica, es decir, que lo que sienten los auditores es la partida y la llegada de una entidad

⁶⁹ Cook, Nicholas. «La forma musical y el oyente», en *Quodlibet*, 25 (2003), p. 13.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

estable, sin comparar necesariamente la identidad de ambos eventos. Para Lerdahl: «(...)listeners pay more attention to local and intermediate levels of prolongational structure than to global ones yet also experience large-scale closure»⁷¹ Estamos totalmente de acuerdo con su hipótesis.

Hay una segunda argumentación en contra de la prolongación a gran escala como fenómeno auditivo, y ésta la ha presentado Eugene Narmour. En su trabajo crítico sobre la teoría schenkeriana, Narmour afirma en las conclusiones:

«Since the chief unitary principle of Schenkerian analysis lies in the application of the *Ursatz*, where the functional meaning of a part is known in advance, Schenkerians cannot avoid committing the error of asserting that the deterministic wholes are prior to the parts. In a temporal art, this means that a “predetermined future” (the later strata) establishes the syntactic meaning of the present, whether within or without the piece. Such “finalism”, however, does violence to a piece because it denies to the parts the inherent, self-regulating, independent status they clearly have.»⁷²

En otras palabras, aceptar un concepto de prolongación a gran escala como fenómeno auditivo equivale a afirmar que los auditores escuchamos las partes con relación al todo, lo cual no se ajusta a la realidad. En primer lugar, si escuchamos la obra por primera vez, esto es imposible, puesto que no conocemos el todo. Y en segundo lugar, suponiendo que tengamos un conocimiento de la estructura de la obra porque la hemos escuchado con anterioridad, el tipo de audición estructural que se desprende del concepto schenkeriano de prolongación, y también del de Salzer, implicaría que la audición se basa solamente en la percepción del significado real de la estructura, lo que supondría no prestar atención a los procesos de superficie. Es más, una audición así apenas permitiría el juego con las expectativas del auditor,

⁷¹Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 229.

⁷²Narmour, Eugene. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: The Chicago University Press, 1977, p. 209.

puesto que éste conocería de antemano la función real de todos los acontecimientos. Leonard Meyer critica desde este punto de vista el concepto schenkeriano de prolongación:

«La concepción misma de «prolongación de acorde», (...) es una confesión semántica de que el proceso musical, a pesar de sus [de Schenker] afirmaciones explícitas de lo contrario, se considera básicamente como algo estático. Si lo que ocurre después de una armonía estructural dada la «prolonga», la consecuencia es que la música se oye más en relación con el pasado que con lo que está todavía por venir; y si el pasado de cualquier término sonoro es de gran importancia, lo es principalmente porque nuestras expectativas en relación con los acontecimientos inminentes se basan en nuestra experiencia y recuerdo del pasado.»⁷³

El concepto de prolongación a gran escala en última instancia debe entenderse sólo desde el punto de vista de su significado real. Veamos un ejemplo: en una forma de sonata, cuando escuchamos la llegada al centro tonal secundario, sea la dominante o el relativo mayor, lo percibimos como tónica, no como un movimiento que prolonga la tónica principal, y sólo al final, es decir de forma retrospectiva, podemos entender la estrategia de movimiento que implicó el desplazamiento hacia la dominante o relativo en dicho punto.

Sin embargo, y habiendo llegado a este punto en la argumentación, cabría preguntarse entonces si los descubrimientos de Schenker y todo su aparato teórico son falsos. Esta pregunta no es trivial dada la abrumadora evidencia presentada por dicha escuela, al menos con relación al estilo de la tonalidad mayor-menor. Pensamos que la respuesta nos la da Carl Dahlhaus cuando caracteriza la estructura como: «(...) the aspect of the work directed at composer (...)» y la forma como: «(...) which is directed at the listener (...)».⁷⁴ En otras palabras, la dualidad estructura-prolongación corresponde más bien a una estrategia compositiva, de aquí nuestro concepto de prolongación como estrategia de movimiento, más

⁷³ Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 70. Los paréntesis son nuestros.

⁷⁴ Citado en: Ritter, Jeffrey Stewart. *Between Harmony and Geometry: Structure and Form in the Music of Scriabin*. Tesis Doctoral, University of California, 2001, p. 165. Encontramos una opinión similar en: García Laborda, Jose M^a. *op. cit.*, p. 18.

que a una realidad acústica en el nivel de las grandes dimensiones, y esta estrategia surge de la constricción que implica la necesidad de organizar el movimiento en la totalidad de la obra. Bajo la acción de esta constricción, la estructura a gran escala concierne en primer lugar al compositor. Basándonos en esta hipótesis, con la que estamos plenamente de acuerdo, hemos elaborado el concepto de prolongación como una estrategia de movimiento tonal.

2.3.- Análisis lineal: definición del concepto

Como una respuesta al problema planteado sobre si es o no conceptualmente correcto y analíticamente provechoso utilizar técnicas schenkerianas en el análisis de obras que exceden los límites de la tonalidad mayor-menor, en las décadas de los 70 y 80 surgieron una serie de propuestas metodológicas que cristalizaron finalmente en un método analítico denominado por el analista norteamericano Allen Forte como “análisis lineal” en un artículo aparecido en 1988.

En palabras de Forte, el análisis lineal implica:

«(...) the broad spectrum of approach to the study of music--especially refractory or unusual music, such as much of the music of the late nineteenth century and early twentieth century--approaches which emphasize the contribution of large-scale horizontal configurations to musical form and structure and which may place local harmonic successions, diminutions, and other musical components of smaller scale in a subsidiary category.»⁷⁵

Si analizamos en detalle la definición de Forte podemos concluir que mantiene como “fondo” algunas ideas íntimamente ligadas a la teoría schenkeriana. Él menciona “sucesiones armónicas locales” y “disminuciones”, lo que implica un concepto de niveles jerárquicos. Otro tanto ocurre con el énfasis en el aspecto “horizontal”, el cual hace referencia a un proceso desplegado en el tiempo, proceso que implica relaciones que van más allá de la

⁷⁵ Forte, Allen. «New Approaches to Linear Analysis», en *Journal of the American Musicological Society*, 41/2 (1988), p. 315.

dimensión “nota a nota”, es decir, niveles estructurales, relaciones que representan el objetivo del analista. Por otro lado, Forte está conscientemente tratando de diferenciar de la visión ortodoxa schenkeriana las aproximaciones “lineales” aplicadas a los repertorios que no entran dentro del canon schenkeriano.

El artículo citado fue la culminación de una serie de trabajos en donde Forte aplicó la noción de “paralelismo motivico” al repertorio post-tonal. Dicha noción fue por primera vez presentada por Charles Burkhart en 1978.⁷⁶ Burkhart define este concepto como la “repetición oculta” (hidden repetitions) de un motivo, es decir, su replicación en niveles estructurales más profundos que la superficie.⁷⁷ Él expandió la definición tradicional de motivo hasta incluir las unidades que aparecían bajo el nivel de la superficie, sujetas incluso a variaciones como ampliación (enlargement) o contracción.⁷⁸ Burkhart aplicó este concepto, en esencia, asociativo, a *Préludes à l'après-midi d'une faune* de Debussy, entre otras obras.

Tanto el modelo asociativo de Straus como el análisis lineal de Forte se basan en la idea de replicación motivica derivada de los conceptos estudiados por Burkhart.⁷⁹ Otros autores han tomado este concepto como base para sus análisis. Por ejemplo, Paul Wilson habla de “proyección” de un set en la música de Bartók, definiéndolo como: «(...) the emphasized simultaneous statement of a particular pc set, followed or preceded by the emphasized separated statement of each of its members in turn».⁸⁰ En otras palabras, un set que es presentado en forma prominente en la textura, aparece también en los niveles estructurales.⁸¹ Si tomamos en cuenta que las variaciones motivicas en la estructura presentadas por Burkhart implican el abandono de la fisonomía rítmica del motivo tal como aparece en la superficie, el procedimiento descrito por Wilson es similar en esencia. Esta

⁷⁶ Burkhart, Charles. «Schenker's "Motivic Parallelisms"», en *Journal of Music Theory*, 22/2 (1978), p. 145-176.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 147-149.

⁷⁹ Si bien el elemento asociativo del modelo de Straus no se restringe sólo a la replicación motivica, una de las formas más relevantes de asociación en el plano de las alturas ha sido siempre la que opera basándose en la semejanza entre motivos. Y, con respecto al método analítico de Forte, este mismo lo denomina “linear-motivic” en el “abstract” del artículo citado. Véase: Forte, «New Approaches to Linear Analysis», p. 348.

⁸⁰ Wilson, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992, p. 23.

⁸¹ A nuestro juicio, lo que define Wilson es la contraparte post-tonal de la prolongación en la tonalidad mayor-menor: aquí, la tríada de la tónica aparece en forma preeminente en los puntos de articulación formal, siendo

visión del motivo conduce a una concepción más amplia que la tradicional, puesto que ésta entiende el motivo siempre desde el punto de vista de la superficie. Deborah Rifkin demuestra que participa de esta nueva concepción del motivo, al definirlo como: «(...) repeated pitch patterns within and across structural levels»⁸² Lo esencial aquí es la repetición del contenido de altura, o de un *pattern*, esto es, entendiendo el motivo como un set, el cual puede ser objeto de variaciones como trasposición, inversión, etc., con independencia o no de su fisonomía rítmica.

La contribución de configuraciones horizontales (motivos melódicos, sets, progresiones lineales, etc) al movimiento y la estructura a gran escala ha demostrado ser una estrategia muy utilizada por compositores del siglo XX, especialmente aquellos hacia los cuales Lutoslawski manifestó amplia simpatía: Bartók, Stravinsky y Scriabin. Por ejemplo, el mismo Forte, en el artículo citado, analiza en este sentido el primer movimiento de la *Cuarta Sonata* de Scriabin, la introducción de la *Consagración de la Primavera* y el segundo cuadro de *Petrushka* de Stravinsky; Paul Wilson ha efectuado un estudio completo de la música de Bartók desde esta perspectiva, mientras que Joseph Straus ha aplicado esta visión en la música de Stravinsky y Bartók entre otros, en el artículo de 1987.⁸³

Más adelante en el artículo citado, Forte sugiere una metodología para el análisis “lineal”: primero, realizar una lectura exhaustiva de los motivos de superficie y su replicación en niveles estructurales más profundos; segundo, en el caso de encontrar escalas o sets no referenciales en la superficie, el analista debe explicar cómo éstas se expresan en la música, tomando en cuenta criterios básicos de segmentación, como por ejemplo frases, unidades rítmicas diferenciadas, asociaciones tímbricas y de registro, etc.; finalmente, el analista debe tomar en consideración los puntos de inicio y fin de las configuraciones lineales en la estructura y su combinación con otras configuraciones que aparezcan superpuestas.⁸⁴

también arpegiada en la estructura. Es decir, la tríada de la tónica es “proyectada” desde la superficie hasta los niveles estructurales más altos.

⁸² Rifkin, Deborah Anne. *Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives, and Design*. Tesis Doctoral, University of Rochester, 2000, p. 49.

⁸³ Forte, «New Approaches to Linear Analysis», p. 317-323; Wilson, *op. cit.*; Straus, «The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music», p. 12-19.

⁸⁴ Forte, «New Approaches to Linear Analysis», p. 346.

Otro autor que ha aplicado una metodología para este tipo de análisis es Edward Latham. Su metodología, aplicada a *Pelléas et Mélisande* de Debussy y a *Moses und Aaron* de Schönberg, consta de cuatro pasos: primero, identificar los motivos de la superficie; segundo, identificar las alturas de principio y fin de las unidades formales, como frases, secciones, etc.; tercero, identificar alturas prominentes acústicamente según registro, dinámica, timbre, textura, articulación o posición métrica; finalmente, examinar las alturas seleccionadas en el tercer paso para evaluar la posibilidad de paralelismo motivico e identificarlas en un gráfico estructural.⁸⁵

Subyace en las metodologías de Forte y Latham un criterio común para el reconocimiento de las alturas estructurales, criterio que puede ser dividido en tres categorías: preeminencia acústica, paralelismo motivico, y principio y fin de unidades formales. Como afirma Latham en forma acertada, los autores que han estudiado la estructura en la música post-tonal han recurrido a una o a varias de estas tres categorías.⁸⁶

En nuestra opinión, los criterios para el reconocimiento de la estructura no pueden ser invocados sin tomar en cuenta las características propias de cada lenguaje. Por ejemplo, ni Forte ni Latham incluyen abiertamente dentro del criterio de preeminencia acústica la repetición de una nota, en circunstancia que en determinadas condiciones, una nota puede alcanzar una considerable fuerza perceptiva en virtud de su presencia reiterada, sobre todo en un entorno en el que la constante sea lo opuesto. Por otra parte, la semejanza de una configuración lineal en la estructura con respecto a un motivo de superficie debería estar sustentada por la posición de prominencia en la textura de sus alturas constituyentes, o en su posición en las unidades formales, para que efectivamente podamos hablar de replicación motivica en la estructura. No basta, a nuestro entender, que se repita el contenido de alturas o el mismo set para asignar un valor dentro de la estructura-movimiento de un pasaje, sino que las alturas constituyentes del motivo deben estar ubicadas en puntos de importancia, formal o

⁸⁵ Latham, Edward David. *Linear-Dramatic Analysis: An Analytical Approach to Twentieth-Century Opera*. Tesis Doctoral, Yale University, 2000, p. 76.

⁸⁶ *Id.*

acústica, para el movimiento tonal. Por lo anterior, quisiéramos señalar que, al menos en principio, los criterios utilizados por los autores deberían agruparse en realidad en dos grandes clases: prominencia acústica y posición en la unidad formal (principio y fin). Por esta razón, y previo a la presentación de la metodología analítica empleada en el presente trabajo, considero necesario abordar brevemente en el siguiente apartado las principales tendencias perceptivas que constriñen nuestro proceso auditivo y que influyen en la percepción de acentos, entendidos como puntos de prominencia acústica.

2.4.- Breve reseña de principios perceptivos

2.4.1.- Memoria

Una de las características más sobresalientes de las artes que transcurren en el tiempo, es que apelan en forma destacada a nuestra capacidad de recordar. Esto implica que la memoria juega un papel muy destacado en la percepción musical. En psicología se divide la memoria en dos tipos: la memoria a corto plazo y la de largo plazo. La primera, corresponde a nuestra capacidad para almacenar los datos percibidos durante segmentos temporales de corta duración, los que pueden ser medidos en segundos. La segunda no tiene límites conocidos en cuanto a su extensión. El límite entre ambos tipos de memoria no está claro pero los investigadores asignan a la memoria a corto plazo un rango que no va mas allá de los diez segundos en términos generales, aunque esté sujeto a variación según el auditor.⁸⁷ Dicho rango coincide con lo que normalmente se entiende por presente perceptivo, es decir, el “ahora” como es percibido a través de la memoria a corto plazo. El presente perceptivo incluye el rango en que la mente puede mantener en la conciencia los eventos recientemente escuchados mientras realiza posibles predicciones sobre los eventos futuros.

Según Rosemary Mountain, las relaciones entre eventos separados por un rango que va más allá de los seis a diez segundos, necesitarían de nuestra capacidad de memoria a largo

⁸⁷Mountain, *op. cit.*, p. 333.

plazo para su reconocimiento.⁸⁸ Esto es especialmente evidente cuando se trata de reconocer similitudes que se producen más allá del tiempo señalado, puesto que a medida que se acrecienta la distancia temporal entre los eventos a comparar, cada vez dependemos más del contenido específico de cada uno de los eventos para que seamos capaces de reconocer las semejanzas.

Uno de los procedimientos que los compositores utilizan para facilitar la recuperación de la información almacenada en la memoria a largo plazo, consiste en la redundancia y en la dosificación del rango de presentación de la información, en otras palabras, organizar los estímulos de una manera tal que permita al auditor dirigir su atención para codificar y almacenar la información que está percibiendo. Cuando escuchamos música, nuestra mente busca la forma de organizar los estímulos que captan los sentidos lo más rápidamente posible, y de la manera más eficiente, lo cual se explica por la constricción de la ley de Prägnanz.

2.4.2. - La ley de Prägnanz

Es el principio fundamental de la teoría de la Gestalt. Esta ley, en palabras de Koffka, postula que «la organización psicológica será siempre tan “buena” como las condiciones predominantes lo permitan».⁸⁹ Leonard Meyer relaciona este principio fundamental con la tendencia de la mente hacia la sencillez, la regularidad, lo completo y lo estable.⁹⁰ Dicho principio es lo que permite que podamos sentir sorpresa, inquietud, expectativas, y el que en gran medida nos guía para poder interpretar las diversas partes de una obra dentro del plano de la forma, ya que ofrece una base estable, es decir no sujeta a los cambios culturales, que permite a los compositores establecer un especial juego psicológico con el auditor, juego basado en la dosificación de la información, en ofrecer a éste momentos de dificultad desde el

⁸⁸ Mountain señala que la memoria a corto plazo tiene también un límite que es contextual que tiene que ver con el número de grupos perceptivos de información que el auditor recibe: «It is generally estimated that only five to nine chunks can be retained in the short-term memory; this total includes any chunks of data which may be retrieved from the long-term memory for review». Véase: p. 32. David Butler define el concepto de *chunk* de la siguiente forma: «1. Loosely, an aggregate of smaller units of information that have been grouped mentally to form a larger single percept. 2. A synonym for perceptual group» Citado en: Mountain, p. 324. El subrayado está en el original.

⁸⁹ Citado en: Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 103.

⁹⁰ *Id.*

punto de vista perceptivo, de debilitamiento de la claridad formal, junto con momentos de mayor facilidad, con formas estables, claras y sencillas.

Lutoslawski fue muy sensible a este principio. Para él, uno de los elementos indispensables en la composición consistía en contradecir los hábitos del auditor: «This kind of “playing” consists in giving the listener *not* what he has just been offered, but quite another thing».⁹¹ El conocimiento, por parte de los compositores, ya sea inconsciente o no, de los procesos psíquicos que operan bajo el influjo de esta ley es lo que permite el “juego” que menciona Lutoslawski. En última instancia, los diversos mecanismos de agrupamiento de los estímulos sonoros pueden ser entendidos como constricciones psicológicas innatas (en términos de Meyer: naturales), que operan bajo el influjo de la ley de Prägnanz, estrategias que ayudan a que el auditor pueda organizar psicológicamente de la mejor manera posible, según las condiciones del pasaje, los estímulos recibidos. De esta manera, la mente puede codificar una gran cantidad de información dentro de un número relativamente pequeño de grupos perceptivos (*chunk*), para así almacenarlos en la memoria. De lo anterior se desprende que aunque el auditor tratará siempre de organizar los estímulos de la mejor manera posible, no siempre los podrá organizar de una manera que le permita integrarlos dentro de un modelo de continuidad reconocible.⁹²

2.4.3.- La ley de buena continuación

Esta ley señala que cuando percibimos modelos de movimiento, existe una tendencia a esperar la continuación de ese modelo. Esto puede explicarse porque cualquier desviación de ese modelo de movimiento requiere un esfuerzo por parte del auditor ya que, en cuanto se produce un cambio, aumenta la cantidad de información. Esta restricción cumple un papel fundamental en los procesos de expectativa y significado.

⁹¹ Nikolska, *Conversation with Witold Lutoslawski*, p. 90. Las comillas y la cursiva aparecen en el original.

⁹² Según la teoría de Meyer, es cuando el auditor no puede organizar bien los estímulos cuando aparece la expectativa. Véase: Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 107.

Es necesario reconocer las implicaciones del axioma de esta ley. La “buena continuación” puede producir, según Berry, formas de agrupamientos que dependen del principio de similitud en cuanto a tendencias.⁹³ Por ejemplo, un grupo de notas ascendentes mantiene un comportamiento uniforme, tienen una “buena continuación” en cuanto a que el movimiento es aprehendido como direccional, por lo tanto el auditor puede percibir las como una unidad. La unidad de proceso que implica un comportamiento uniforme se relaciona especialmente con el reconocimiento de una “buena continuación”. Esto es especialmente claro si tomamos en cuenta un proceso de aceleración o desaceleración rítmica, crescendo o decrescendo en la dinámica, expansión o contracción del espacio. Todos estos procesos producen una unidad en el sentido del movimiento y por lo tanto permiten el agrupamiento.⁹⁴ Lo mismo ocurre con la percepción del metro, entendido como un fenómeno periódico. Basta que el auditor pueda percibir una regularidad de acentos al inicio de una secuencia para que tienda a escuchar dicho modelo en la continuación, siempre y cuando la superficie de la música no contradiga en exceso dicha tendencia.

2.4.3.1.- Expectativas

La Ley de Buena Continuación es de vital importancia para el proceso de movimiento y continuidad musical puesto que permite en gran medida las estrategias dramáticas que se dan en la forma sonata del clasicismo, por ejemplo. Según Meyer, la “buena continuación” introduce la posibilidad de producir elementos que la contradigan, con lo que surge el fenómeno de la expectativa. A continuación, expondré brevemente las ideas de este autor sobre el fenómeno de las expectativas puesto que nos ofrece un modelo que permite entender en términos generales cómo actúa la mente al organizar la sucesión sonora, de tal forma que el proceso de continuidad, gobernado por la ley de buena continuación, puede ser entendido como un proceso dialéctico, y que la definición de dicho proceso en estos términos (los que se expondrán a continuación) tiene importantes consecuencias sobre el concepto de estructura.

⁹³ Berry, *op. cit.*, p. 320.

⁹⁴ Paul Fraisse reconoce explícitamente este hecho cuando afirma : «In a complete series of sounds the first perceived pattern tends to impose its structure on the later patterns. It becomes a privileged form of grouping

Meyer define el término “expectativa” como una tendencia, es decir un modelo de respuesta automática producido por las leyes de la percepción (naturales) o por el aprendizaje, que se activa cuando «(...) el curso normal del modelo de reacción se ve perturbado o cuando se inhibe su culminación final».⁹⁵ El proceso de generación de la expectativa puede comprenderse a la luz de un modelo dual que consta de dos partes: el antecedente (primer estímulo) y el consecuente (segundo estímulo), en una secuencia lineal de acontecimientos. El antecedente genera expectativas sobre el consecuente y estas pueden ser clasificadas, en general, en tres categorías:

A.- Expectativa de continuidad específica. Implica que el auditor espera un consecuente determinado, específico, especialmente dentro de las normas de continuidad del estilo de la música que escucha. Por ejemplo, si escuchamos en la cadencia de un tema de Haydn una séptima de dominante en estado fundamental, esperamos que el siguiente estímulo sea la tónica en estado fundamental, independientemente de que en realidad este estímulo se produzca. La expectativa no depende del consecuente sino que es generada siempre por el antecedente, pero tenemos que tomar en cuenta que todo consecuente se transforma a su vez en antecedente, dado el carácter temporal y secuencial de la realidad de la música.

B.- Expectativa de continuidad variable. Se genera cuando el antecedente no señala específicamente un modo de continuidad, sino que varios consecuentes pueden ser igualmente probables. Normalmente esta expectativa puede surgir a raíz de la saturación producida por un modelo de movimiento que se ha estabilizado por mucho tiempo, siempre y cuando no podamos comprender su función. Por ejemplo, si escuchamos un gesto lineal que se repite en el bajo consecutivamente, pero en otros lugares de la textura aparecen estímulos diferentes, podemos comprender el porqué de la repetición del gesto en el bajo, por ejemplo, decimos “es una passacaglia”.

(...)). Véase: Fraisse, Paul. «Rhythm and Tempo», en Diana Deutsch (Ed). *The Psychology of Music*. Orlando: Academic Press, 1982, p. 162.

⁹⁵ Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 44.

Sin embargo, si escuchamos la repetición de un gesto solamente, podemos esperar luego de un cierto número de repeticiones, que se produzca un cambio. Por ejemplo, cuando Beethoven repite el gesto de tresillos al inicio de su sonata op. 27, nº 2, casi inmediatamente entendemos que es una figura de acompañamiento, un fondo, y esperamos la entrada de un tema o gesto melódico, pero no sabemos exactamente en qué momento ocurrirá ni cómo. Este tipo de expectativa también surge cuando percibimos procesos continuos de aceleración o desaceleración, *crescendo* o *decrescendo*, ascenso o descenso, sobre todo si se establecen por un tiempo considerable puesto que esperamos la inversión del proceso o su estabilización en un punto, pero no sabemos en qué punto ni cuándo ocurrirá.

C.- Expectativa por antecedente ambiguo. Se produce cuando el antecedente no es lo suficientemente claro como para que podamos anticipar un modo de continuidad específico o variable. En cierto sentido, es una especie de variación de la categoría anterior puesto que lo que esperamos es un consecuente que clarifique el antecedente, no importa cuál. La mente suspende el juicio hasta que el modo de continuidad clarifique lo que no fue entendido, y este proceso genera hasta su culminación un estado de incertidumbre. Esta expectativa se produce especialmente cuando se escucha algo inesperado, por ejemplo cuando en algunas formas de sonata del romanticismo se introduce desde el punto de vista del diseño, la reexposición, pero no desde el punto de vista armónico. Nosotros no podemos saber si realmente hemos entrado en la fase de resolución de los conflictos (reexposición) o si continuamos en el desarrollo. Esta incertidumbre se desvanece cuando volvemos a escuchar la tonalidad principal.⁹⁶

⁹⁶ Meyer ofrece un ejemplo de una situación similar: la reexposición en el primer movimiento del cuarteto de cuerdas en sib op. 130 de Beethoven ocurre temáticamente cuando se llega a la tónica, luego del desarrollo, pero como ésta sucede en el transcurso de un ciclo modulante por quintas, es sentida como un evento en el interior de un proceso, y solamente cuando se reexpone el segundo grupo temático en la tónica es cuando realmente podemos afirmar que estamos en la reexposición (véase: Meyer, *ibid.*, p. 140-141). Lo que ocurre puede entenderse como un conflicto entre el diseño formal y la estructura. En las sonatas del siglo XVIII lo normativo es que el diseño clarifique la estructura puesto que los cambios en la superficie, a nivel motivico, temático y de textura, están coordinados con las fases de la estructura armónica. Por el contrario, en el romanticismo se producen frecuentemente desviaciones de esta norma, y la reexposición de materiales de la exposición puede producirse en medio de una progresión armónica ininterrumpida hasta que se llega a la tónica, con lo que el sentido del movimiento puede ser trazado desde el desarrollo hasta muy entrado en la reexposición como un proceso continuo. Rifkin compara la coordinación o descoordinación entre el diseño y la estructura en las sonatas

2.4.3.2.- Significado

En palabras de Morris Cohen, una cosa o evento adquiere significado «(...) si indica, está conectada o se refiere a algo que está más allá de sí misma, de modo que su plena naturaleza apunta a y se revela en dicha conexión».⁹⁷ Como señala Meyer, esto quiere decir que el significado no radica en el evento en sí, ni en lo que éste señala, ni en la mente del auditor, sino que surge de una relación triádica, formada por el antecedente, el consecuente, y un auditor consciente. En el proceso de audición se pueden distinguir tres etapas, o estados del significado:

A.- “Significado Hipotético”. Son los significados que se originan mientras dura la expectativa, independientemente de si ésta implica un consecuente determinado, sólo un cambio u otra cosa.

B.- “Significado Evidente”. Es aquel significado que atribuimos al antecedente una vez escuchado su consecuente y cuando percibimos la relación entre ambos estímulos.

C.- “Significado Determinado”. Es un tipo de significado que surge a partir de las relaciones existentes entre los anteriores tipos de significados y del ulterior transcurso de la obra. En gran medida se produce una vez escuchada la totalidad de una obra.⁹⁸

2.4.4.- Segmentación

La segmentación es un proceso inherente a la percepción de información en la dimensión temporal. Se refiere a la puntuación y división del tiempo, originándose fundamentalmente por las características de los estímulos sonoros y por constricciones innatas.⁹⁹ Drake y Palmer señalan que cada cambio en la secuencia de estímulos es percibido

del clasicismo y del romanticismo en su trabajo sobre la coherencia tonal en la música de Prokofiev. Véase: Rifkin, *op. cit.*, p. 108-110.

⁹⁷ Citado en: Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 53.

⁹⁸ Cuando, anteriormente, me he referido al “significado real” de un evento, es a este tipo de significado (determinado) al que hago referencia.

⁹⁹ Deseamos especificar que el término segmentación se refiere estrictamente a la segmentación del transcurso temporal y no debe ser confundido con el término agrupamiento, que hace referencia al agrupamiento de

como acentuado y que cada nuevo segmento es iniciado por un acento.¹⁰⁰ Esto sugeriría que podemos entender la percepción del cambio y de los acentos como el origen de la segmentación. Pero en realidad estos dos elementos, cambio y acento, están tan íntimamente relacionados que se afectan en forma recíproca: el cambio produce un acento y éste implica un punto de cambio en algún parámetro.

Existen, como hemos mencionado más arriba, constricciones innatas que explican el fenómeno de la segmentación. Al segmentar el *continuum* temporal agrupamos los estímulos de forma que podamos organizar y recordar una mayor cantidad de información. Si tomamos en cuenta que la cantidad de información que una persona puede procesar en el presente perceptivo está limitada entre 5 a 9 *chunks*, la segmentación que permite el agrupamiento en unidades perceptivas corresponde a un mecanismo cuyo fin es procesar información eficazmente.¹⁰¹ Según Drake y Palmer el proceso de percepción de una secuencia de estímulos musicales no se produce inmediatamente en su totalidad, sino que primero se segmenta la secuencia y se agrupa, de forma que se puedan analizar los grupos, y solo después estos son situados en relación unos con otros.¹⁰²

El que esta constricción es innata se demuestra perfectamente en el proceso de “ritmización subjetiva”: cuando una serie de estímulos indiferenciados y estrictamente periódicos son percibidos, el auditor tiende a imponer una segmentación en forma subjetiva, sin que pueda ser atribuida a las características de la secuencia, que produce un agrupamiento de dos o tres sonidos preferentemente.¹⁰³

eventos. Ambos términos están, por supuestos, relacionados porque al segmentar agrupamos y al agrupar efectuamos una segmentación temporal.

¹⁰⁰ Drake, C. – Palmer, C. «Accent Structures in Music Performance», en *Music Perception*, 10/3 (1993), p. 345. Paul Fraisse también ha llegado a la misma conclusión, por lo menos en el caso de una secuencia periódica: el acento es asignado por el auditor al inicio de cada segmento. También señala que la ampliación de la duración de un sonido y su acentuación por intensidad son percibidas como teniendo atributos análogos, es decir, que el estímulo más largo también se percibe como acentuado y que el más acentuado se tiende a percibirlo como más largo. Véase: Fraisse, *op. cit.*, p. 162.

¹⁰¹ Mountain, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰² Drake - Palmer, *op. cit.*, p. 343.

¹⁰³ Fraisse, *op. cit.*, p. 155-156.

2.4.4.1.- Formas de segmentación

La mayoría de los autores que han investigado el fenómeno de la segmentación coinciden a grandes rasgos en que las diferentes formas de división del *continuum* temporal se pueden agrupar en dos grandes clases, de acuerdo con la causa que lo produce: por acentos o por agrupamiento de eventos.

Por ejemplo, para Joel Lester la segmentación del tiempo musical implica acentuación y agrupamiento de eventos.¹⁰⁴ Lerdahl y Jackendoff son más restrictivos y consideran que el agrupamiento y el metro, en un sentido periódico, son los factores de segmentación. Afirman además que afectan a dimensiones diferentes: el metro segmenta el *continuum* en un nivel local, mientras que el agrupamiento (de eventos) afecta a las dimensiones mayores.¹⁰⁵

Wallace Berry efectúa una clasificación de las formas de agrupamiento que implica también dos grandes formas de segmentación: por acento y por grupo, pero con la diferencia de que reconoce el papel de esquemas irregulares de acentuación, los que considera métricos.¹⁰⁶ William Benjamin considera también estos dos factores como generadores de la segmentación, pero además menciona un tercer factor, que es el metro. En relación con esto, la clasificación de Benjamín recoge tanto la postura de Lerdahl y Jackendoff sobre el metro (como un fenómeno en esencia regular) como la postura de Berry, puesto que es el único autor que presenta una clasificación en tres elementos: segmentación por agrupamiento por afiliación o separación de eventos, por acentuación no métrica, y por metro.¹⁰⁷

Si relacionamos entre sí las opiniones de estos autores, llegamos a la conclusión de que tanto el acento como el agrupamiento de eventos son elementos fundamentales en el proceso de segmentación del flujo musical. Dichos elementos se influyen uno a otro de manera casi complementaria: al percibir algún tipo de acento segmentamos el espacio temporal en un antes

¹⁰⁴ Lester, Joel. *Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986, p. 12.

¹⁰⁵ Lerdahl, Fred - Jackendoff, Ray. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 135.

¹⁰⁶ Berry, *op. cit.*, p. 320-322.

¹⁰⁷ Benjamin, William. «A Theory of Musical Meter», en *Music Perception*, 1 (1984), p. 354-413.

y un después. Este hecho implica por sí solo una forma de agrupamiento. Por otro lado, al agrupar de acuerdo a las características de los eventos, introducimos o percibimos un factor de cambio en los puntos que delimitan los grupos, de manera que dichos puntos se perciben como acentuados. Como ya dije, cambio y acento son fenómenos relacionados.¹⁰⁸

2.4.5.- Acento

A partir de la década de los 60 el fenómeno del ritmo en la música ha sido objeto de gran interés por parte de musicólogos y analistas. Dentro del ritmo el concepto de acento aparece como un elemento extremadamente difícil de definir, hasta el extremo de que no existe un consenso al respecto. Cooper y Meyer reconocen que la dificultad radica principalmente en definir «(...) qué es aquello que hace que una nota nos parezca acentuada y otra no».¹⁰⁹ Si bien el trabajo de estos autores data de 1960, los investigadores suelen recurrir a la definición de Cooper y Meyer como punto de partida: «(...) un estímulo (dentro de una serie de estímulos) que está *marcado para ser advertido* de algún modo».¹¹⁰

Desde nuestro punto de vista, la definición es problemática. Considera el acento como si fuera un estímulo, en vez de considerarlo como una cualidad inferida desde un contexto de estímulos. Si nosotros escuchamos una nota con la indicación dinámica *f*, por ejemplo, esto no implica que sea un acento; sí, en cambio, escuchamos dicha nota en *f* en un contexto de estímulos en donde la dinámica prevaleciente es menor, allí sí percibiremos el acento. En ambos casos se trata del mismo estímulo, con las mismas características, pero en uno es percibido acentuado con relación al contexto. Lo que definen Cooper y Meyer es un estímulo acentuado pero no el acento en sí mismo.

El acento se produce, como hemos visto, por cualquier cambio definido contextualmente, ya sea en la duración, altura, dinámica, timbre, articulación, como en la

¹⁰⁸ Por ejemplo, Drake y Palmer efectúan una clasificación de la segmentación temporal de acuerdo solamente al tipo de acento que la produce. Mencionan tres categorías: segmentación por acento de agrupación rítmica, por acento melódico y por acento métrico. Las dos primeras implican cambio en la duración de un evento y en el contorno de la altura, respectivamente. Véase: Drake - Palmer, *op. cit.*, p. 343-378.

¹⁰⁹ Cooper, Grosvenor – Meyer, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000, p. 18.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19. Las cursivas están en el original.

posición en algún grupo de eventos (principio y fin), o en el peso métrico de los tiempos. Lo anterior implica que el acento no ocupa una duración por sí mismo, sino que, en cuanto cualidad, está adscrito a un punto en el continuum temporal, ya sea como punto de iniciación o de cambio.¹¹¹ Lo que tiene una duración es el evento o estímulo acentuado, pero no el acento en sí mismo. Cuando se habla de acento agógico lo que en el fondo se está diciendo es que una duración es mayor que las de su entorno, o sea, se afirma que hay un cambio comparativamente hablando, pero el fenómeno del cambio en sí mismo es una cualidad y como tal no tiene duración.

Lerdahl y Jackendoff son contrarios a la posición de Cooper y Meyer puesto que realizan una clasificación de los acentos de acuerdo precisamente a lo que los producen. Reconocen tres categorías: acento métrico, acento fenoménico y acento estructural. El acento métrico sigue siendo definido en forma ambigua puesto que representa «(...) cualquier tiempo que sea relativamente fuerte en su contexto métrico».¹¹² No especifican por qué motivo los auditores perciben tiempos fuertes y débiles; sin embargo, más adelante aclaran la cuestión cuando afirman que el metro surge de la percepción de esquemas periódicos (regulares) de acentos fenoménicos, señalando que el acento métrico es una «(...) construcción mental inferida de los esquemas de acentuación de la superficie musical pero no idéntica a ellos».¹¹³

El acento fenoménico es definido como «(...) cualquier accidente de la superficie musical que acentúa o resalta un momento dado del discurrir de la música», incluyendo los puntos de ataque, *sforzandi*, cambios de dinámica, timbre, duración, armónicos, etc.¹¹⁴ Finalmente, la tercera categoría de acentos es la de los acentos estructurales, causados «(...) por los puntos de gravedad armónicos o melódicos de una frase o sección –especialmente por la cadencia, objetivo del movimiento tonal–».¹¹⁵

¹¹¹ Joel Lester también define el acento como punto de iniciación (véase: Lester, *op. cit.*, p. 16). Iniciación a su vez implica cambio, puesto que lo que se inicia, algún tipo de grupo, implica una nueva unidad, independiente de si implica una repetición o no (en cuanto a que los acentos están adscritos a puntos en el *continuum* temporal, véase la opinión de Benjamin en: Benjamin, *op. cit.*, p. 383).

¹¹² Lerdahl - Jackendoff, *op. cit.*, p. 19.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Id.*

Siguiendo nuestra línea de razonamiento, en los casos de acento fenoménico y estructural, el acento es una cualidad que surge de los puntos de ataque de ciertos eventos fenoménica y sintácticamente preeminentes, respectivamente, puesto que dichos puntos son puntos de cambio en algún parámetro o en las funciones armónicas. El acento métrico surge del acento fenoménico y, dependiendo del estilo, se puede establecer en la conciencia del auditor como esquema periódico de acentuación, esquema que tenderá a ser sentido aun cuando no persista el esquema inicial de acentos fenoménicos, en virtud de la constricción de la ley de buena continuación. El esquema mental de acentos puede romperse solamente si se introduce en la música otro patrón de acentuación, regular o no, lo suficientemente fuerte. Esto es si entendemos el fenómeno del metro sólo desde la perspectiva del acento, pero tenemos que tomar también en consideración que el metro implica también un aspecto de agrupamiento.¹¹⁶

2.4.6.- Agrupamiento

Wallace Berry ofrece una definición clarísima del fenómeno del agrupamiento: «(...) partitioning of music's time span by associations perceived within and among punctuated or articulated unit-orderings of events».¹¹⁷ Una de las estrategias a las que acudimos para organizar los estímulos de la mejor manera posible consiste en agruparlos sobre la base de asociaciones percibidas fundamentalmente a través de dos principios: similitud y proximidad.

El principio de similitud puede definirse en pocas palabras como el agrupamiento de estímulos sobre la base de rasgos comunes predominantes. El agrupamiento por proximidad, en cambio, se produce por la cercanía de los eventos. Vamos a analizar a continuación un ejemplo que consta de dos casos de agrupamiento sobre la base de estos principios.

¹¹⁶ Desde esta perspectiva, se estudiará el concepto de metro de Berry en el siguiente apartado.

¹¹⁷ Berry, *op. cit.*, p. 306.

Ejemplo 2.1: dos casos de agrupamiento melódico, *Epitaph*.



El ejemplo 2.1 presenta dos fragmentos que corresponden a *Epitaph* de Lutoslawski. El primer compás ejemplifica el caso de agrupamiento por similitud: las tres primeras alturas son agrupadas juntas por similitud rítmica y por similitud de dinámica, y porque forman una línea melódica en una misma dirección. El segundo grupo puede ser separado del anterior porque representa un cambio en dirección melódica y en el registro (por el intervalo de octava disminuida entre do y do#), y sus alturas agrupadas por similitud rítmica y por el proceso de disminución de la dinámica. Normalmente el principio de similitud puede operar en cualquier parámetro, aunque usualmente la altura, el registro y el timbre son los más involucrados.¹¹⁸

El agrupamiento por proximidad se ejemplifica en el segundo compás del ejemplo. Ni el comportamiento rítmico ni el interválico cambian, sin embargo podemos segmentar la línea en dos grupos puesto que en cada uno de ellos las alturas están más próximas al interior del grupo. En el segundo, reb y do son mucho más próximos entre sí que si comparamos el sol con el que finaliza el primer grupo y el reb. Usualmente el principio de proximidad se reconoce con mayor facilidad en el ámbito de la altura (por la amplitud de los intervalos), registro y ritmo. Finalmente, es necesario tomar en cuenta que estos principios ejercen muchas veces una influencia conjunta para producir un determinado agrupamiento, pero que también es posible

¹¹⁸ Mountain. *op. cit.*, p. 37.

que sus respectivos influjos lo dificulten y den lugar a diferentes interpretaciones posibles sobre un mismo fragmento.¹¹⁹

2.4.6.1.- Fisión melódica

El fenómeno denominado como “fisión melódica” (en inglés se menciona también como “auditory streaming”), corresponde al agrupamiento que se produce cuando el auditor segmenta una sola línea formada por una rápida sucesión de tonos en dos líneas diferentes. El principio que se desprende de este hecho es que tendemos a oír dos líneas simples si nos presentan una sola línea compleja, siempre y cuando las condiciones del entorno lo permitan. Según Mountain, los principales parámetros que permiten que se produzca la segregación corresponden al registro, timbre y al nivel de periodicidad.¹²⁰

El ejemplo 2.2 presenta un análisis de lo que escuchamos realmente en un pasaje tomado del segundo movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta* de Lutoslawski. En los dos pentagramas superiores aparece escrita una línea compleja, mientras que en el tercer pentagrama hemos indicado las líneas melódicas que escuchamos: la tendencia a agrupar produce que escuchemos la línea como dos líneas más simples superpuestas, dobladas en octavas. Tenemos que tomar muy en cuenta este fenómeno cuando analizamos una música en la que no existe una sintaxis compartida ya que reconociendo, por ejemplo en este caso, que el efecto que se produce es el descrito, tenemos una base auditiva sobre la cual poder realizar un análisis del contenido de la altura de acuerdo a las diferentes líneas de movimiento que aparecen en la textura.

¹¹⁹ En este sentido, Lerdahl y Jackendoff reconocen tres importantes propiedades que se desprenden del principio de agrupamiento: «En primer lugar, las intuiciones sobre agrupación son de fuerza variable, dependiendo del grado de aplicación de cada uno de los principios de agrupación. En segundo lugar, principios de agrupación diferentes pueden, o bien reforzarse unos a otros (de lo que resultan juicios más sólidos) o bien chocar entre sí (lo cual produce juicios débiles o ambiguos). En tercer lugar, un principio podría dominar o anular a otro cuando las intuiciones que produce cada uno chocan». Véase: Lerdahl - Jackendoff, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁰ Mountain, *op. cit.*, p. 40.

Ejemplo 2.2: *fisión melódica, segundo movimiento, Concierto para Piano y Orquesta.*



2.4.6.2.- Figura y fondo

La percepción es, como se desprende de la siguiente afirmación de George H. Mead, un proceso selectivo:

«La totalidad de nuestro proceso inteligente parece radicar en la atención selectiva a ciertos tipos de estímulos. Otros estímulos que bombardean el sistema son de algún modo descartados. [...] Nuestra atención es un proceso organizador, así como selectivo.»¹²¹

Dentro de este campo existen tendencias perceptivas que permiten al auditor discriminar entre un conjunto de estímulos sucesivos y superpuestos de tal manera que pueda agruparlos en figura y fondo. Esta estrategia se relaciona principalmente con la audición de estímulos simultáneos e implica una forma de agrupamiento que se produce por un proceso de selección y jerarquización. Esto ocurre porque la mente percibe un evento que tiene una

¹²¹ Citado en: Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 99.

cualidad que lo hace sobresalir de su entorno de tal manera que se transforma en el objetivo de la atención, o sea en figura, mientras que el fondo se percibe en segundo plano, normalmente como un evento acompañante. El ejemplo más claro puede ser el de una textura de melodía con acompañamiento. El auditor selecciona lo que se le ofrece inmediatamente como modelo, es decir con una forma comprensible, dejando inmediatamente en segundo plano al entorno de este modelo.

Para activar un plano sonoro como fondo se necesita de un cierto grado de redundancia y sobre todo un bajo nivel de actividad. Un fondo puede estar compuesto de líneas con mucha actividad, pero si éstas pueden ser agrupadas en una totalidad de manera que sus diferentes partes se fusionen en la mente formando un modelo que como tal presenta un alto grado de uniformidad, el auditor lo percibirá como un todo, necesitará poco tiempo para reconocer su modo de continuidad y así podrá dirigir su atención hacia la figura, que representa el elemento con mayor grado de individualidad y de información, por lo que requiere de un mayor nivel de concentración para ser aprehendido. Finalmente, creemos necesario destacar que el reconocimiento de esta tendencia permite clasificar los diferentes estratos de una textura, aunque en modo alguno ejerza su influjo sólo en este parámetro.

2.5.- Metodología analítica: un aporte al desarrollo del análisis lineal

2.5.1.- Funciones lineales estructurales: definición del concepto

Tomando en cuenta los principios perceptivos estudiados más arriba, estaríamos, en teoría, en condiciones de responder a la pregunta que hemos planteado en la introducción del capítulo. Sin embargo, para ser metodológicamente serios, es necesario tener en cuenta que la pregunta, en el fondo, hace referencia a una distinción que es fundamental para poder realizar un análisis que refleje el proceso de audición de una obra: la distinción entre jerarquía de eventos y jerarquía tonal. Lerdahl define la primera como «(...) hierarchical relationships inferred from a sequence of events», y la segunda como «(...) the hierarchical relations that

accrue to an entire tonal system beyond its instantiation in a particular piece».¹²² La prolongación en pequeña o mediana escala forma una jerarquía de eventos, una jerarquía percibida. En cambio, una jerarquía tonal surge de la exposición repetida a un lenguaje, exposición que permite la internalización de las condiciones de estabilidad (syntaxis) propias de dicho estilo. Por ejemplo, las funciones armónicas de tónica, subdominante y dominante forman una jerarquía tonal, y una exposición repetida a obras en donde dichas funciones se perciban en forma relevante habilita al auditor a tener un conocimiento de ellas previo a la audición de una obra. Por otro lado, una progresión I-IV6/4-I forma una jerarquía de eventos, una prolongación específica circunscrita a una obra determinada. Tanto las jerarquías de eventos como las jerarquías tonales son elementos interrelacionados: como dice Lerdahl, una jerarquía de eventos de cierta complejidad presupone la interiorización por parte del auditor de las jerarquías tonales de un estilo.¹²³

Pero si lo miramos desde otro punto de vista, tendremos que reconocer que, al menos en algunos estilos, las jerarquías tonales funcionan como una restricción para el compositor y sus estrategias de movimiento tonal. Esto es porque las jerarquías tonales han organizado los diversos sistemas tonales a lo largo de la historia, conformando diferentes sistemas de relaciones entre las alturas, sistemas que han constreñido la composición de las jerarquías de eventos inferidas desde la superficie de la música por los auditores.

Tomando en cuenta esta distinción, y volviendo a la pregunta planteada en la introducción del trabajo, quisiéramos plantear que las alturas estructurales se reconocen por su función dentro de una secuencia de eventos. El término función como ha sido ultimamente utilizado hace referencia al concepto de función lineal introducido por Wallace Berry. Para él, las funciones de las alturas, tanto en el plano melódico como en el armónico, y con independencia de un estilo determinado, pueden ser de dos tipos: lineales, definidas como: «(...) the role of the event in the melodic-harmonic linear stream (...)», y tonales, definidas como la «(...) position, identity, and hierarchic status in each of the system components of the

¹²² Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, p. 41.

¹²³ *Id.*

particular tonality in question (...)».¹²⁴ Desde nuestro punto de vista, la definición de Berry de funciones lineales corresponde al reconocimiento por parte del auditor (y del analista) de una jerarquía de eventos, y la definición de funciones tonales se corresponde con el reconocimiento de una jerarquía tonal.

De esta forma, podemos concluir que para reconocer las alturas estructurales en músicas en las que desconocemos la existencia de una sintaxis con anterioridad a la audición es necesario distinguir la función que un evento cumple dentro del continuum de eventos, o sea, su función lineal. Berry distingue dos clases de funciones lineales: estructurales o auxiliares:

«Linear function is the relation of an event to the structural (relatively “essential”) linear frame or basis, or its auxiliary (subsidiary, elaborative, embellishing, prolongating) relation to an event of higher order.»¹²⁵

Pero Berry no señala bajo qué criterio podemos distinguir la relación de un evento con la estructura del pasaje, tal vez porque no se está refiriendo a ningún estilo en forma específica. Pensamos que en este sentido no se puede dar una respuesta que abarque todos los estilos, sino una que tome en cuenta las características específicas de cada estilo.

2.5.1.1.- Criterios para la distinción de las funciones lineales estructurales.

Tomando en cuenta lo expuesto más arriba, quisiéramos plantear que las funciones lineales estructurales las podemos reconocer en dos grandes fenómenos: primero, en el acento, dividido en dos grandes tipos, fenoménico y de posición, y, segundo, en la repetición de nota, y que esta afirmación se circunscribe sólo a nuestro objeto de estudio. Por acento fenoménico entendemos cualquier acento que es percibido en primer lugar por cambios en algún parámetro, y en especial a aquellos que se producen por un cambio en la dirección de

¹²⁴ Berry, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁵ *Id.*

intensidad, como por ejemplo, las notas más altas o más bajas, las más largas, un cambio acelerativo de tempo, un cambio hacia un timbre más intenso, un cambio hacia la intensidad en la dinámica, etc. Este criterio corresponde en general al criterio de preeminencia acústica en las metodologías de Forte y Latham.

La percepción de acentos refleja el hecho de que en el fluir de la música ciertas alturas pueden aparecer como especialmente prominentes y así quedar grabadas en la conciencia del auditor, de tal manera que puedan tener un mayor peso perceptivo en relación con las demás. Desde nuestro punto de vista, el reconocimiento de este hecho es de vital importancia para el análisis de una música en la que carecemos de base para suponer una sintaxis compartida entre el compositor y el auditor.

Con relación a esto, debemos reconocer que en la audición de la música llamada “tonal” los auditores nos enfrentamos a una tarea que se diferencia en algunos aspectos de la que nos enfrentamos al escuchar música post-tonal. En el primer caso, las alturas que perceptualmente tienen mayor preeminencia pueden no formar parte de la estructura sintáctica, pero eso no implica un problema para que percibamos la lógica del movimiento armónico y melódico desde el punto de vista de la estructura puesto que tenemos internalizado las jerarquías tonales del estilo. En cambio, en una música en la que desconocemos la sintaxis, bajo el influjo de la ley de Prägnanz tratamos de guiarnos, por lo menos en parte, por las alturas que tienen mayor preponderancia acústica. Fred Lerdahl explica lo anterior con meridiana claridad, cuando, al referirse a la música tonal, afirma:

«Given that two events connect, the more stable is the one that is more consonant or spatially closer to the (local) tonic; the more salient is the one that is in a strong metrical position, at a registral extreme, or more significant motivically. If one event turns out to be more stable and more salient, it unambiguously dominates the other. (...) In tonal

music stability almost always overrides saliens.»¹²⁶

Más adelante en este artículo, Lerdahl postula un set de condiciones para que las alturas puedan ser consideradas como preeminentes en el plano de la superficie y las señala jerárquicamente. Indica la posición en los extremos del registro como teniendo la mayor importancia, y posteriormente indica la preeminencia tímbrica, dinámica, de densidad, y de duración como los factores de mayor peso, para concluir con la posición al interior de la estructura métrica.¹²⁷ En nuestra opinión, estos son sólo algunos de los factores que pueden implicar la mayor relevancia acústica de un estímulo, siendo altamente dependientes del contexto en que se producen, y no creemos posible realizar una jerarquía previa al análisis que sirva como base operativa para el caso de toda la música post-tonal. Por ejemplo, si el auditor ha sido condicionado a escuchar una regularidad métrica, como puede ser el caso en obras de Stravinsky o Bartók, las alturas que ocupen una posición acentuada dentro de dicha estructura tenderán a tener mayor peso perceptivo si no hay otro factor que las sobrepase en importancia, pero dicho criterio no puede ser aplicado donde no haya una estructura métrica condicionante.

Por acento de posición nos referimos a las alturas percibidas como acentuadas en virtud de su posición en el agrupamiento, ya sea que este corresponda al nivel del motivo, frase o sección. Este criterio se corresponde al criterio de posición en la unidad formal en las metodologías de Forte y Latham. Existen dos puntos en una línea melódica a los que nosotros atribuimos una mayor importancia puesto que nos permiten intuir la estructura, a menos que las condiciones del entorno o la sintaxis señalen lo contrario: los puntos de inicio y fin. Allen Forte los señala como de especial importancia al sugerir, como paso final de su método analítico, que tomemos en consideración los puntos indicados.¹²⁸

Eugene Narmour explica la razón para considerar el inicio y el fin de las estructuras lineales como puntos de importancia:

¹²⁶Lerdahl, «Atonal prolongational structure», p. 73. Lerdahl se refiere con el término “saliens” a las alturas de mayor preponderancia acústica.

¹²⁷*Ibid.*, p. 73-74.

¹²⁸Forte, «New Approaches to Linear Analysis», p 346.

«(...) melodic structural notes are found at points of initiation and termination. In terms of perception, a point of initiation becomes structural because the listener construes a function of primacy, whereas a point of termination becomes structural because the listener perceives a function in closure.»¹²⁹

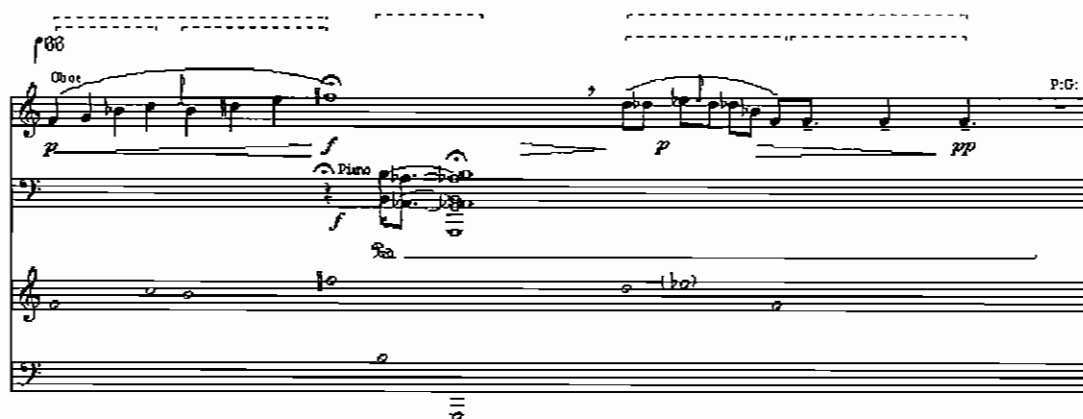
Finalmente, por repetición nos referimos a la proyección del peso acústico de una altura por su repetición inmediata, es decir en la superficie, o por su repetición casi inmediata, es decir, cuando entre dos apariciones de una misma altura, ya sea en un sólo registro o con transferencia de registro, hay otras alturas, pero de menor duración o con una significación menor.

El ejemplo 2.3 muestra la primera sección de *Epitaph* de Lutoslawski, sección que corresponde al refrán, el cual aparecerá posteriormente variado. Sobre el primer pentagrama hemos señalado los diferentes grupos que conforman el diseño formal, y en los dos pentagramas inferiores aparecen en blancas sin plicas las alturas que podrían representar la estructura del pasaje.¹³⁰ Podemos ver que el refrán consta de tres pequeñas frases: la primera de las cuales está subdividida en dos motivos, siendo uno una trasposición del otro a distancia de tritono, formado por una misma secuencia interválica. En este caso el acento de posición señala el primer fa y el si₄ como notas estructurales, combinándose en el fa#₅ como nota final del grupo con el acento fenoménico, por ser la nota más larga. Lo mismo ocurre con el dos que finaliza el primer motivo, aunque desde un punto de vista fenoménico se acentúa por ser la nota más alta. En la frase que corresponde al piano, tanto el si₃ como el sol₁ son estructurales tanto por acento fenoménico (notas extremas del registro) como por posición en el grupo (inicio y fin), entendiéndolo como una secuencia melódica.

¹²⁹ Narmour, Eugene. «Melodic structuring of harmonic dissonance», en Jim Samson (Ed). *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p 83.

¹³⁰ Debemos recalcar que esto no significa en ningún modo que esta sea la estructura-movimiento del pasaje. El ejemplo está diseñado para resaltar las alturas candidatas a formar parte de la estructura y para señalar las razones que justifican su elección.

Ejemplo 2.3: *refrán 1, Epitaph*



En la tercera frase ocurre un caso con el que el analista se encuentra frecuentemente: debemos discernir el peso perceptivo de estímulos acentuados por posición y por acento fenoménico. En este caso el re_4 que inicia el fragmento puede entenderse como un elemento subsidiario del mi_4 que corresponde a la nota más alta del fragmento, está resaltado por la achacatura, y por paralelismo hace referencia a otra nota estructural (el si_4 de la primera frase). El fa con que finaliza el fragmento corresponde además al retorno a la altura inicial, cerrando en forma perfecta un arco melódico.¹³¹ Está acentuado así por posición, pero además por el acento agógico que significa el aumento de sus valores rítmicos (corchea, corchea con punto, negra, y negra con punto). El ejemplo muestra que el acento de posición y el acento fenoménico pueden actuar en forma complementaria para resaltar un evento, transformándolo así en un fuerte candidato para ser considerado como parte de la estructura, pero también en ocasiones estos dos tipos de acento pueden oponerse uno a otro, quedando a criterio del analista juzgar el peso perceptivo de cada uno.

¹³¹ En este sentido quisiéramos recalcar que en determinadas circunstancias, sobre todo cuando los procesos progresivos y/o recesivos en los parámetros independientes de la altura señalan el punto final de un grupo de cierta envergadura, una frase larga o una sección como especialmente acentuada, puede considerarse un símil de lo que Lerdahl y Jackendoff denominan acento estructural, puesto que la sensación de movimiento dirigido hacia un punto producido por la sintaxis armónica, en estos casos es producida por procesos fuertemente direccionales, como un brusco crescendo o un cambio de textura precedido por una aceleración rítmica, por ejemplo. Lo esencial en este tipo de acentos es la sensación de alcanzar un objetivo, y dicha sensación puede ser producida por procesos direccionales en otros parámetros, además de la armonía.

J. ca. 55

1ª Fase

2ª Fase

3ª Fase

gliss. (simile...)

accl. poco a poco

(Zona polifónica)

(Zona polifónica)

(Zona polifónica)

11

15

18

27

27

vin. solo

tutti vln. I

tutti vln. II

cresc.

mf

cresc.

p

f

8va

El ejemplo 2.4 representa una situación algo más compleja que el ejemplo anterior, e intenta mostrar el caso de la estructura siendo reconocida por repetición de notas, algo bastante característico de Lutoslawski, aunque también confluyan en esto diferentes tipos de acento. Se trata de una sección que aparece al final del primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía* de Lutoslawski en la que los violines destacan principalmente como figura en la textura, razón por la que hemos copiado sólo la línea melódica. Como en el ejemplo anterior, las notas blancas sin plicas representan las alturas candidatas para formar parte de la estructura.

El fragmento lo hemos dividido en tres fases precedidas por un fragmento corto a cargo de un violín solo, el cual ejecuta notas cortas hasta que se estabiliza en las blancas con punto. El efecto general es el de un crescendo producido por una progresión en la densidad instrumental (violín solo + violines II en tutti + violines I en tutti) seguido de una progresión en la dinámica hasta estabilizarse en *f* en el compás 12 del ejemplo. En algunas partes la melodía presenta un carácter polifónico al sugerir una estructura a dos voces, lo que aparece señalado bajo el segundo pentagrama de cada sistema. Desde el punto de vista de la estructura, lo que quisiera resaltar es la interacción entre la repetición de ciertas alturas, ya sea en forma contigua o no, y la utilización de valores contextualmente largos (acento fenoménico agógico) enmarcados por valores rítmicos cortos.

En los compases 4 y 5 escuchamos la quinta res-las que aparece entre dos voces: el sib⁵, resaltado por su valor rítmico enmarcado por valores cortos, corresponde a una bordadura que retorna al la en el compás 7, resaltado a través del mismo procedimiento, mientras el re de la voz interior se mantiene, apareciendo en los compases 5, 7 y 8. En dicho compás, la voz superior se mueve hasta el sol#⁵ resaltado ahora por repetición. Mientras dura la repetición del sol# y su transferencia de octava, la melodía parece estabilizarse en la voz superior. Nótese la interacción entre el acento fenoménico por registro (en el compás 12 se alcanzó la nota más alta hasta entonces), por agógica, y por la repetición constante de la nota. En el compás 16 la melodía parece retornar a la voz interior con la llegada al res. Este hecho, unido a la mayor duración de la nota, permite sentir en dicho punto una cesura formal.

La segunda fase se inicia con el motivo del compás 6 repetido sobre el mib_6 : nuevamente repetición, agógica y registro se complementan para resaltar dicha altura. En el compás 19 el re es resaltado por última vez por repetición, punto desde el cual la melodía se mueve hasta la voz superior, estableciéndose allí hasta el final del ejemplo.¹³² El paso a la tercera fase es señalado por la introducción de los glisandos. Al inicio se repite un gesto que rellena cromáticamente la tercera menor entre $\text{re}\sharp_6$ y $\text{fa}\sharp_6$, siendo resaltadas estas dos alturas por su posición en el grupo, y especialmente el $\text{fa}\sharp$ por ser la nota más alta. En el compás 29 se alcanza el la_6 , nota en la que se estabiliza la melodía en los siguientes compases, produciéndose nuevamente el efecto de dos voces: la superior moviéndose desde el sib_6 hasta el mi_7 (nota más alta de todo el fragmento), y la inferior resaltada por repetición en el la . En el ejemplo, el lab_5 aparece como nota final y recibe un fuerte acento por el cambio de textura que se produce, sin embargo la sección concluye más adelante con una sección climática en *tutti* con la a como altura superior.

Como podemos ver, el ejemplo muestra la complementación de dos criterios para resaltar la estructura: a través de acentos fenoménicos (especialmente por registro y por agógica) y a través de los dos tipos de repetición que he mencionado (repetición inmediata o casi inmediata).

2.5.2.- Concepto de sistema tonal

Al oír música los auditores percibimos de forma consciente e inconsciente una serie de relaciones entre las alturas, las cuales pueden haber sido planeadas por el compositor o no. Dentro de las relaciones establecidas conscientemente por el compositor, existen algunas que son fruto de constricciones que actúan como reglas, ya sea porque él las ha elegido voluntariamente, como en el caso de los compositores que hoy en día eligen componer “tonalmente”, o porque no hay otra opción dentro de su cultura. Dichas constricciones actúan bajo la forma de un sistema de relaciones que condiciona normalmente la elección de las alturas, la forma y la estructura de una composición. Berry define esa clase de sistema como

¹³² La parte inicial de la tercera fase corresponde a la alternancia de $\text{re}\sharp$ y $\text{fa}\sharp$, por lo que se podría entender también que las dos voces siguen estando presentes, pero con la voz interior transferida de octava. Pensamos que

un sistema tonal, es decir: «(...) a hierarchic ordering of PC factors, with the tonic (final, axis, center, etc.) the ultimate point of relationship which tonal successions are contrived to “expect”». ¹³³

Si Berry menciona “tonic”, “final”, “axis”, y “center” es porque conscientemente está evitando restringir la definición a un estilo determinado. Por ejemplo, en la modalidad, los componentes del sistema son los modos con sus puntos de resolución preestablecidos; en la “tonalidad” el sistema se compone primeramente por los grados de la escala diatónica ordenados jerárquicamente y por las armonías contruidos por superposición de terceras sobre dichos grados; en estilos post-tonales el sistema puede consistir en una o varias escalas referenciales (octotónica, hexáfona, pentáfona, etc.), y en diversas alturas elegidas como centros tonales o ejes. ¹³⁴ Con respecto a los sistemas tonales de dichos estilos, Berry hace una interesante reflexión:

«Often such tonal content is reminiscent of conventions of tonal period, and its validity in experience may in significant part be based on powerful conditioning in the all but universal practice of systems of tonal order in Western music.» ¹³⁵

A nuestro entender, esto quiere decir que no podemos tratar las sintaxis- si éstas toman en consideración la percepción del auditor- como sistemas cerrados, sin ningún tipo de influencia de sistemas del pasado. El concepto de sistema tonal propuesto por Berry nos parece altamente provechoso porque permite comparar sobre una base relativamente objetiva (su funcionamiento como sistema) los diferentes estilos y lenguajes, y sus reglas en el plano de la organización de la altura.

Para Berry, los sistemas tonales pueden clasificarse en dos grandes categorías: los sistemas genéricos, considerados como aquellos que constriñen un estilo (tonalidad,

ambas situaciones son posibles.

¹³³ Berry, *op. cit.*, p. 27. Con “PC factors” Berry se refiere a las clases de altura. El paréntesis y las comillas están en el original.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 28.

modalidad, etc.), y los particulares, que corresponden a los formados por las relaciones sistémicas de una obra en particular.¹³⁶ Así, por ejemplo, en una sonata podemos hablar de un sistema genérico (la “tonalidad”) y de un sistema particular (las relaciones tonales particulares de dicha obra). Por otra parte, Berry establece también la noción de sistema primario y sistemas secundarios. El primero corresponde al sistema de relaciones de altura formado por el centro tonal principal, y las alturas orientadas hacia éste, y los segundos a los sistemas auxiliares contruidos para expandir y prolongar el sistema primario.¹³⁷ Así, por ejemplo en una sonata normalmente encontraremos el sistema primario sobre la tónica, expandido por los sistemas secundarios plasmados por las diferentes tonalidades secundarias, ordenadas jerárquicamente según el peso de su presencia.¹³⁸

2.5.3.- Metodología analítica

Hemos mencionado más arriba dos grandes criterios para el reconocimiento de la estructura: acentos y repetición de nota. Pero dentro de los acentos hemos señalado un especial tipo de acento: el de posición. Dicho acento implica por definición el reconocimiento de los diversos tipos y niveles de unidades formadas por segmentación y agrupamiento. Para alcanzar esto es imprescindible, con anterioridad al reconocimiento de la posición de una altura, realizar un análisis de la segmentación y de la textura de la obra en su conjunto, y de cada unidad formal en particular. Por esta razón, llegamos a la conclusión de que un análisis del agrupamiento y de los diversos tipos de acentos debía formar parte fundamental de nuestra metodología analítica. Basándonos en nuestras conclusiones y en las metodologías de Forte y Latham, elaboramos y aplicamos en nuestro trabajo la siguiente metodología:

A.- Análisis del diseño y de la textura. Esta primera fase la dividimos en tres pasos consecutivos: primero, estudiamos el diseño a gran escala, lo cual nos permitió reconocer el número de secciones de un movimiento u obra; segundo, estudiamos la posible división de la

¹³⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 41-47.

¹³⁸ Esta concepción de la sintaxis incluye tanto al concepto de monotonalidad de Schönberg como el del *Ursatz* schenkeriano, al sostener la supremacía estructural de un sólo sistema, y al considerar la modulación y/o la tonalización sobre grados distintos de la tónica como una proceso de expansión y prolongación dentro de un sólo sistema gobernante.

textura al interior de las secciones.¹³⁹ En la música de Lutoslawski, la textura aparece en gran medida estratificada, es decir que es fácilmente audible la superposición de dos o tres estratos rítmica y tímbricamente diferentes. El individualizar los estratos nos facilitó la tarea de reconocer sus respectivas líneas de movimiento tonal, los procesos progresivos y recesivos que se producían en cada uno de ellos, y finalmente nos permitió distinguir entre figura y fondo. Tercero, estudiamos e interpretamos el diseño al interior de las secciones. El realizar un análisis del agrupamiento en las medianas y pequeñas dimensiones nos permitió en principio reconocer los acentos de posición más relevantes al interior de la estructura. Pensamos que el movimiento estructural tendría relación con los cambios que se producían en el diseño.

B.- Análisis de las funciones lineales estructurales. De acuerdo con los criterios señalados, acento fenoménico, de posición, y repetición de nota, analizamos las alturas que pudieran ser candidatas a conformar la estructura-movimiento. Por otra parte, tomando en cuenta que los procesos progresivos y recesivos son los que producen en gran medida el sentido del movimiento en general, en forma complementaria o contractiva al movimiento de la altura, siendo especialmente reconocibles cuando se dan en el nivel de los acentos, decidimos estudiar dichos procesos (su frecuencia, su posición dentro de la sección, y su función) porque nos permitía elaborar hipótesis sobre las estrategias que los constreñían, además de que nos proporcionaban una base independiente del parámetro de la altura para determinar la direccionalidad del movimiento, es decir, desde qué punto y hacia qué punto se dirigía el movimiento. Lo anterior es fundamental para reconocer la funcionalidad de una sección dentro de la forma.

C.- Análisis motivico. Finalmente, estudiamos las relaciones asociativas en la superficie, y entre los diversos acentos fenoménicos, de posición, y las notas repetidas, para reconocer los posibles paralelismos motivicos.

¹³⁹ El concepto de diseño de superficie se refiere al agrupamiento y/o división de la superficie de la música de acuerdo a criterios fundamentalmente fenoménicos, es decir: dinámica, articulación, ritmo, textura, registro, contorno melódico, instrumentación, etc. El concepto de diseño formal que aparece más adelante en el mismo párrafo se refiere al agrupamiento en base a la función formal (motivo, frase, sección, tema, etc.). Ambos conceptos han sido empleados por Deborah Rifkin en su trabajo sobre Prokofiev. Véase: Rifkin: *op. cit.*, p. 90.

Capítulo 3

Constricciones conocidas y modelos observados

3.1.- Constricciones en el ámbito de la forma

El siguiente apartado explora el concepto de forma en Lutoslawski desde el punto de vista de cinco elementos que actuaron en el desarrollo de su lenguaje musical como constricciones: elementos estéticos neoclásicos, los conceptos de acción y carácter, la concepción de la forma a gran escala como oposición de elementos centrípetos y centrífugos, y la forma binaria que caracterizó sus composiciones desde los inicios de su segundo período estilístico hasta su muerte.

Para estudiar las influencias estéticas del neoclasicismo es necesario definir dicho concepto en primer lugar. Bajo el término neoclasicismo suelen agruparse compositores y obras del período de entre guerras que comparten fundamentalmente una característica: la utilización explícita de elementos estilísticos del pasado (sean estos técnicas, estructuras o formas), pero no necesariamente restringidos al estilo clásico. Sin embargo, el concepto de neoclasicismo puede además ser entendido como una restricción estética que actúa sobre las elecciones técnicas, estructurales y formales de los compositores. Tomás Marco se refiere a esto cuando afirma «(...) la cuestión no es que el neoclasicismo use elementos clasicistas o barrocos sino que su esencia es la búsqueda, en un pasado amplio, de elementos, generalmente constructivos, que vivifiquen la música del presente».¹⁴⁰

En el caso de Lutoslawski, los elementos constructivos a los que se refiere Marco surgen de una lectura o interpretación psicológica de las estrategias formales de los maestros del clasicismo vienés, y en especial de Haydn y Beethoven. Esta interpretación implica,

¹⁴⁰ Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 121.

además, una concepción lógica y lineal, basada en una visión narrativa del tiempo musical. Pensamos que uno de los elementos que coloca a Lutoslawski en un lugar especial dentro de la vanguardia de postguerra es precisamente esto último: mientras los compositores cercanos a la “escuela de Darmstadt” avanzaban hacia una concepción más estática del tiempo musical, dando lugar a estrategias formales radicalmente nuevas (composición en grupos, “forma momento”, formas texturales, etc.), Lutoslawski avanzaba por su propio camino, mirando hacia el pasado. De su estudio de las estrategias formales del clasicismo surgieron una serie de elementos que actuaron en el desarrollo de su lenguaje compositivo como constricciones, operando sobre el desarrollo de una noción muy particular de la forma y sobre las estrategias derivadas de dicha noción.

Como primer paso para estudiar la noción de forma en Lutoslawski es necesario entender en primer lugar su noción de *akcja* (acción) como sinónimo de dramaturgia musical. Lutoslawski enfatizó en una entrevista con Irina Nikolska que dicho concepto era fundamental para su lenguaje musical:

«Now, why is this kind of ‘action’ inseparable from my compositions? The main reason is the fact that I feel - and am fully aware of that - a great need to generate an ‘action’ .»¹⁴¹

Lutoslawski definió el término acción como una cadena de eventos interrelacionados que forman la secuencia de estímulos sonoros que componen la superficie de la música, poniendo especial énfasis en que es un elemento puramente musical. Lutoslawski se refirió en distintas ocasiones sobre este concepto:

«By action I understand a purely musical ‘plot’-not what is described as programme music. A purely musical plot. That is to say, a chain of interrelated musical events. For listener to follow the thread. From beginning to end.»¹⁴²

¹⁴¹ Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 106.

¹⁴² *Ibid.*, p. 97.

«(...)each large-scale closed form should be composed of some musical events that together- one after another- may be compared to an action, to a plot of a drama, or a novel, or short story, or something. Of course, I don't mean to suggest that in my music one should see the analogy with literature. No! It's purely musical, a purely musical standpoint that the action- the means the plot- must consist of musical events that come one after another in a way that is somewhat similar to the logic in a drama.

(...) The action is the sequence of musical phenomena, and whether they (i.e., the musical phenomena) all belong to the content or to some other sections of the form, it (i.e., the action) belongs to the very notion of the form.»¹⁴³

La acción es la secuencia de fenómenos o eventos musicales, siendo indispensable para la composición a gran escala y, por lo tanto, es otro elemento de la forma. Lutoslawski la compara con la trama de una novela o drama, pero subraya que es sólo por analogía ya que se refiere a una trama puramente musical. Resulta más fácil entender a qué se refiere si reemplazamos dicho término por el de *dramaturgia*, término utilizado por Nikolska, estudiosa y amiga de Lutoslawski hasta el fallecimiento del compositor.¹⁴⁴ En el libro de entrevistas publicado por ella, Lutoslawski demuestra que el término acción, o *dramaturgia*, se origina de su estudio de Beethoven:

«I wanted to master Beethoven's methods of structuring what I call intramusical processes. These methods proved to be extremely innovatory; Beethoven had - and still has - no equal in this respect. Of particular interest to me was the way he was apt to guide the listener through the musical edifice he had erected. His ability to

¹⁴³ Rust, Douglas. «Conversations With Witold Lutoslawski», en *The Musical Quarterly*, 79/1 (1995), p. 209.

¹⁴⁴ La utilización de “*dramaturgia*” como sinónimo de “acción” corresponde a las palabras del propio compositor. Al hablar de la noción de “*cualidad armónica*”, Lutoslawski afirmó: «This quality may undergo changes – whether gradually or abruptly. That is just what you call *dramaturgy* – I call it *action*». Véase: Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 124. La noción de “*cualidad armónica*” se estudiará más adelante.

make a succession of musical events unpredictable, to counteract the listener's habits and customs, to build an irreproachable (but not stereotyped) musical form- or rather, to be up to the demands of what you, Irina, call musical dramaturgy - all of that has had an enormous influence upon me.»¹⁴⁵

Esta afirmación aclara el sentido del término acción o dramaturgia musical: se refiere básicamente al juego con las expectativas del auditor y al manejo consciente de la percepción de la obra. El concepto de acción está basado sobre una aproximación psicológica hacia la composición, aproximación que eleva a un papel central en la forma la acción o dramaturgia. De esta manera, podemos entender como el concepto de acción actuó bajo la forma de una restricción en el lenguaje del compositor, un elemento estilístico que guiaba sus decisiones compositivas.

Lutoslawski también declaró sobre la importancia de la influencia de Haydn en el desarrollo de su propio concepto de forma y acción. Dicha influencia se plasma en el sentido del balance entre la cantidad y cualidad de la información, y en el dominio consciente del proceso de audición de la obra:

«As regards the construction of closed large forms I learned many things from the masters of early classicism, primarily from Haydn. Form in his compositions is ideally well-balanced. In analyzing his works so as to find out how they are 'arranged' in terms of density (and 'rarefaction') of musical material, I came to the conclusion that all this utterly depends on what function every single fragment of music has to fulfill in the musical construction as a whole. Second to none in this respect, Haydn was capable of so reasonably dosing out his material that his compositions could not but prove themselves to be examples of crystal purity and perfection. Suppose he is to state a theme (say, in a symphony): what does he do? First he prepares the way; namely, he-for a long time- is repeating some motives without

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

presenting the listener with any thematic material to speak of. The listener is impatiently waiting for a really graphic theme, which - eventually - at the very instant when it can no longer stay away - appears. And - only thus prepared can it effectively perform its part, that is to say, be fit for the role that it is supposed to play! (...) As a composer, I have been very strongly influence by Haydn (the same as by Beethoven).»¹⁴⁶

Otro elemento importante en su noción de la forma es el concepto de carácter. Para Lutoslawski era vital guiar al auditor a través de la composición, y en esto se manifestó, según sus propias palabras, especialmente influenciado por Beethoven. Dicha influencia se remonta muy temprano en su carrera, cuando aun era estudiante en Varsovia, bajo la dirección de su maestro de composición Witold Maliszewski (1873-1939). Lutoslawski inició sus estudios con Maliszewski de forma privada cuando tenía catorce años, pero fue entre 1933 y 1937 cuando recibió las lecciones de forma musical en el Conservatorio de Varsovia. Maliszewski había estudiado en San Petersburgo con Rimsky-Korsakov y Glazunov y de sus profesores extrajo enseñanzas que implicaban un concepto formal muy diferente al de origen germano, basado en una apreciación psicológica de la música. En sus clases, Maliszewski ponía énfasis en la percepción auditiva de la forma a través de un estudio detallado de la música de los maestros vieneses, y en especial en los movimientos con forma sonata de Beethoven.

En una entrevista realizada por Douglas Rust en la ciudad de Toronto el 19 de octubre de 1993, pocos meses antes de su muerte, Lutoslawski explicó brevemente en qué consistieron las enseñanzas de Maliszewski, hasta qué punto influyeron sobre su propio concepto de forma, y la noción de carácter. A continuación, exponemos un extracto de la entrevista puesto que, si bien es un tanto extenso, vale la pena analizar su contenido ya que permite extraer valiosas conclusiones. Refiriéndose a la visión de su profesor, Lutoslawski explicó:

«It was absolutely a revelation—something that opened to me the very mysterious way of treating the musical form by Beethoven. I think that Beethoven was a composer before whom and after whom

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 90-91.

there was nobody to treat the psychological side of musical form in this way. I think he was the only one, and Maliszewski was able to show us everything because he based his course on the piano sonatas that he played himself and analyzed for us. I think that (Maliszewski's form class) was the most important thing (I learned in school, and) it still plays a certain role in my own work even now.

(...) In analyzing traditional musical form like sonata form or rondo form, et cetera, he established his term "character" of music, (which) has nothing to do with extramusical (programatic) elements. Character was either introductory, narrative, transitory, or finishing—that's four characters. In the sonatas of Beethoven it's so clear, as in a mirror, this division into characters. Of course, such distinctions of musical character were based upon the psychology of the perception of music, because without this psychological factor you couldn't feel whether a passage has finishing character or introductory or narrative. You must feel it.

(...) In Beethoven's sonatas there are many ways that the character changes. For instance, only in narrative character is the musical content more important than the role that the section plays in the form. All other characters consist of music whose content is less important than the role—the formal role. For instance, if a passage is introductory, then its content is not as important as the very fact that it suggests the introduction of something, and so on and so forth. The narrative character is just the exposition of the content—nothing more. It doesn't play any role function.

(...) D. Rust: Would it be fair to say that this idea plays a part in the way that you create your own forms?

W. Lutoslawski: Absolutely.

(...) I can add that this school of treating the forms is, in a way, (held) in disdain in Germany. The psychological factor especially is excluded from any serious analysis by German theorists.»¹⁴⁷

Del extracto citado podemos extraer algunas conclusiones. Primero, Lutoslawski se acerca a la forma desde el punto de vista psicológico. Segundo, reconoce cuatro caracteres: introductorio, transitivo, conclusivo y narrativo. Tercero, polariza contenido y función, desde el momento en que afirma que el carácter narrativo no cumple una función en la forma y que sólo es la exposición de un contenido, y que en los demás caracteres la función está en primer plano en relación con el contenido. Cuarto, carácter corresponde a la creación de expectativas, lo que ayuda al auditor a posicionarse en el momento formal que está escuchando. Nótese que Lutoslawski afirma que nosotros necesitamos sentir el carácter predominante en una sección. La función del carácter introductorio consiste en crear una expectativa de continuidad variable, utilizando la terminología de Meyer: sabemos que algo vendrá pero no sabemos qué. El carácter conclusivo crea una expectativa de continuación específica: sabemos que vendrá el final. El carácter transitorio no lo explica en detalle, pero podemos inferir que su función es la de crear la sensación de movimiento entre caracteres, pudiendo producirse diferentes tipos de expectativas dependiendo de la posición de la sección en la forma.¹⁴⁸ Por ejemplo, si acabamos de oír el primer grupo temático de una sonata, al escuchar la transición podemos esperar la exposición del segundo grupo, pero si nos encontramos al final del desarrollo, lo que esperamos es la reexposición. Quinto, el carácter narrativo es sólo la exposición de un contenido, o sea que en él lo que está en primer plano es el contenido. Lo más lógico es que se refiera a lo temático, puesto que la exposición de un tema arrastra la atención del auditor sobre sí mismo, de manera que, en cuanto unidad formal, no crea especiales expectativas de continuidad.¹⁴⁹ Es necesario señalar que lo anterior no significa que no puedan superponerse el carácter narrativo con una función transitiva, como ocurre por ejemplo cuando escuchamos un

¹⁴⁷ Rust, *op. cit.*, p. 208-210.

¹⁴⁸ En la entrevista con Nikolska, Lutoslawski explica el carácter transitivo de la siguiente manera: «(...) in “transitional-natured” episodes use is made, as a rule, of frequently recurring motives taken out of the theme(s), with numerous modulations making for an intensive harmonic development». Véase: Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p.89.

¹⁴⁹ En la misma entrevista Lutoslawski reafirma nuestra conclusión cuando dice: «(...) in Beethoven thematic material proper – a new musical thought, that is to say, a new theme – always appears in “narrative” sections (...)».*Id.*

tema nuevo en una sección de desarrollo. Esto quiere decir que función y contenido son los dos polos sobre los que se afirman los caracteres.

Una comparación entre esta visión de la forma y la de Wallace Berry puede ayudar a esclarecer la diferencia entre carácter y función. Berry entiende la forma ante todo como el desarrollo de un proceso, íntimamente ligado a la estructura, que consiste en la interacción de cinco funciones formales: preparación o introducción, lo que implica normalmente una prolongación disonante como principal factor de expectativa, unido a texturas simples y tempos lentos; exposición temática, implicando un contexto de relativa estabilidad tonal y de trabajo motivico; transición, cuya actividad se reduce al movimiento desde un punto al otro pudiendo ser a veces, levemente desarrollativa; desarrollo, con un carácter activo implicando fluctuación y variación de materiales previamente expuestos; y finalmente, la clausura en la que prevalecen procesos dirigidos hacia condiciones de resolución.¹⁵⁰

La diferencia fundamental es que Lutoslawski enfatiza el carácter, esto es, realiza una clasificación de acuerdo a las expectativas, por eso que no menciona el desarrollo, que corresponde al carácter transitivo puesto que lo que predomina es la sensación de inestabilidad propia del movimiento, correspondiendo más bien al aumento de la tensión producto de las condiciones propias del desarrollo armónico, temático y motivico. Berry considera que la forma es expresada a través de las funciones formales, pero es notorio el paralelismo entre ambas clasificaciones puesto que coinciden en cuatro puntos: introductorio, transitivo, conclusivo, narrativo (exposición, en Berry). Desde nuestro punto de vista ambos autores ven los mismos procesos desde ángulos distintos: Berry los considera desde la perspectiva de la tensión (estabilidad, inestabilidad) y Lutoslawski desde la perspectiva de la expectativa (significado). Pero ambos se acercan a la forma desde el punto de vista del auditor.

¹⁵⁰ Berry ha expuesto en dos trabajos una clasificación de los procesos formales. El más antiguo data de 1987, donde él menciona: (1) introducción, (2) exposición, (3) reexposición, (4) transición y desarrollo. Posteriormente, en 1989 realiza la clasificación mencionada más arriba. La diferencia consiste principalmente en que él fusionó, al considerarlos de la misma naturaleza, la exposición con la reexposición, y separó la transición del desarrollo asignando a la primera, una función principalmente de movimiento, diferenciándola del desarrollo, el cual aparece ligado a la variación motivico-temática. Para la primera clasificación, véase: Berry, *op. cit.*, p. 5-6. Para la segunda clasificación, véase: Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 3-4.

Esto permite, por comparación, entender la diferencia entre carácter y función. El carácter es esencialmente sincrónico en el sentido de que surge como una cualidad inherente a cada sección de una obra y que no implica el reconocimiento de las relaciones de tipo asociativo entre las secciones. El carácter surge solamente del contenido de una sección determinada. La función, en cambio, es esencialmente diacrónica en el sentido de que sí necesita del transcurso de la obra para ser comprendida. En otras palabras, si no hemos escuchado una exposición no podemos comprender una reexposición como tal, mientras que si podríamos reconocer su carácter narrativo.

Otro elemento fundamental en la concepción formal de Lutoslawski corresponde a los conceptos de fuerzas centrípetas y centrífugas como ingredientes indispensables en la forma a gran escala. Hablando no sólo de su música sino de la música en general, Lutoslawski apelaba a dichos conceptos:

«I entirely agree that any strictly composed musical form contains opposing forces. Every form is a product of the conflict between these forces. We could call them centrifugal and centripetal. Centrifugal forces result from the variety of the musical material; they must somehow be balanced by a centripetal force which will bind these fugitive elements into a whole. I won't describe the workings of this force. One could write many an essay in aesthetics on the subject. If I talk about it, it is the expression of an instinct deeply rooted in me. I feel that the construction of closed forms involves the presence of contrasting elements, that is to say, elements with a sufficiently strong centrifugal force, and their subsequent subjugation to the unifying centripetal force. Only then is a composition likely to possess a firm and solid construction.»¹⁵¹

Esta declaración equivale a afirmar la presencia de constricciones estéticas clásicas en la noción de forma. Lutoslawski asume los ideales clásicos cuando afirma que las fuerzas

¹⁵¹ Kaczynski, *op. cit.*, p. 77.

centrífugas deben en última instancia ser subyugadas por las fuerzas centrípetas.¹⁵² Las fuerzas centrífugas provienen de la variedad de los materiales, pero no sólo actúan proveyendo variedad sino que también son contrastantes y no actúan como elementos unificadores. Este rol le corresponde a las fuerzas centrípetas, que son las que mantienen la coherencia y en definitiva controlan el poder desestabilizador de las fuerzas centrífugas. Dicho concepto se basa en una visión dramática de la forma, puesto que Lutoslawski señala que toda forma es el producto de un conflicto entre fuerzas opuestas, con lo cual surge una idea de proceso que implica un conflicto y su resolución.

La analogía con el pensamiento formal del clasicismo salta a la vista: las formas de sonata, con su énfasis en la unidad de proceso basado en el principio dramático de contraposición de áreas tonales (conflicto) y su resolución hacia el final de la forma, implican una visión de la armonía como fuerza estructural en donde la tónica puede entenderse como el elemento centrípeto, unificador, y la segunda área tonal, ya sea en la dominante o en la relativa mayor, como el máximo representante de las fuerzas centrífugas. El dominio de dichas fuerzas, en el plano armónico, se extiende desde la segunda área armónica hasta antes de la retransición, al final del desarrollo, después del cual se produce la resolución del conflicto en la reexposición, en donde las fuerzas centrípetas subyugan a los elementos centrífugos. En el clasicismo, este concepto dramático actúa como una restricción en el desarrollo de la forma, y da origen a una variedad de diseños o esquemas formales unificados por dicho concepto. En nuestra opinión, en Lutoslawski se produce este mismo fenómeno: la idea, en esencia dramática, de la necesidad de elementos contrastantes que en última instancia sean controlados por una fuerza unificadora, lleva a un concepto formal que, a pesar de la variedad de diseños que adopte, responde a un solo principio.

Hacia el principio de la década de los 60, el desarrollo de la experimentación con elementos constituyentes de su lenguaje musical llevó a Lutoslawski a la creación de una nueva forma que respondiera a las restricciones que implica un concepto como el estudiado

¹⁵² Dorota Sobieska, comentando esta misma declaración, afirma: «While post-Romantically Lutoslawski recommends that the centrifugal force be substantial, Classically he expects that the centripetal force will prevail, holding the entire musical form together». Véase: Sobieska, Dorota Urszula. *The Greater Lyrical Form: An Inclusive Formalist Study*. Tesis Doctoral, Kent State University, 2000, p. 425.

más arriba, la cual fue aplicada por primera vez en su *Cuarteto de Cuerda* (1964). Dicha forma ha sido denominada por Steven Stucky “forma acentuada al final” (“end-accented form”).¹⁵³ Los conceptos de acción, carácter, y la idea de oposición de fuerzas se plasman en un tipo de forma que, desde el punto de vista del proceso auditivo, transcurre en dos partes, independiente del número de secciones que contenga efectivamente la obra. Refiriéndose a esta estrategia, Lutoslawski explicó:

«Looking for an approach of my own, I came to use an unconventionally interpreted binary form. This first movement – in such a construction – is preparatory, introductory in character. It is supposed to excite the listener’s curiosity in order that he may get an appetite for something more substantial. I admit that the listener may even have a sensation of impatience: the musical thoughts the first movement appears to bear remain ‘unsaid’. But that is my design. I want the listener to expect some events as anxiously as possible. As to the events expected, they take place in the main movement, in the finale, which is – in contrast to the first movement – fairly substantial in thought and consistent in development.»¹⁵⁴

«My forms are “finepital” (tending towards the finale) in that the main movement of whichever of my large works (...) is the finale, which outbalances what precedes it as concerns its “specific weight”, its content. Virtually all my compositions are conceived as instances of modeling the process of expectation of the finale.»¹⁵⁵

La estrategia formal es sumamente efectiva: la primera parte del proceso tiene por función crear una expectativa, la cual es resuelta en la segunda parte, en la que recae el peso (el acento, de ahí la denominación de Stucky) de la obra. Esta estrategia persiste desde 1964 hasta sus últimas obras, aunque asume muy diferentes formas desde el punto de vista del diseño. En

¹⁵³ Stucky, *Lutoslawski and his music*, p. 130.

¹⁵⁴ Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 95-96.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

este sentido se produce lo mismo que se da en el caso de las formas de sonata del clasicismo: una misma estructura psicológica plasmada en diferentes diseños formales.¹⁵⁶

La sección introductoria contiene elementos importantes para el desarrollo de la obra, pero estos son meramente esbozados, siendo presentados generalmente a través de un proceso de interrupción: episodios cortos que son interrumpidos por un gesto o por un refrán con material contrastante, de manera que el auditor, por saturación, espere el fin del proceso, o sea la continuidad al interior de las secciones. Lutoslawski apela a lo que Meyer denomina como “debilitamiento de la forma”.¹⁵⁷ La sección principal normalmente cumple las funciones de desarrollo, donde se yuxtaponen elementos contrastantes hasta llegar a un clímax, generalmente concebido como una sección *ad libitum*, en el que se alcanza el mayor índice de actividad y tensión. Le sigue una sección post-climática donde se produce una marcada mitigación de la tensión, la cual conduce a un punto de estabilidad relativa. Finalmente, la forma concluye con una sección de un marcado carácter conclusivo. Todo el peso de la acción recae sobre la segunda parte, en la cual se produce un movimiento progresivo hacia el clímax, dirigiendo la atención del auditor hasta el final de la obra.

3.2.- Constricciones en el ámbito de la armonía y de la melodía

En su segundo período estilístico la música de Lutoslawski estuvo ampliamente gobernada por la utilización de la armonía de doce tonos y por la extensa utilización de procedimiento aleatorios estrictamente controlados. Según autores como Rae, el desarrollo de estrategias personales alcanzado a mediados de la década de los sesenta en el ámbito de la organización de la altura y del ritmo significó un estadio definitivo de madurez compositiva.¹⁵⁸ Sin embargo, si hay algo que caracterizó a Lutoslawski como artista es su inconformismo en el plano de la técnica, lo cual derivó en un refinamiento constante, tanto en los medios técnicos como en la expresividad, característica que le condujo en 1979, a pesar de la solidez alcanzada

¹⁵⁶ Esta afirmación corresponde a Michael Klein. Véase: Klein, *op. cit.*, nota al pie de página, p. 271-272.

¹⁵⁷ «(...) la falta de formas inequívocas y concretas, o de modos bien articulados de sucesión, es capaz de despertar poderosos deseos y expectativas de clarificación y perfeccionamiento». Véase: Meyer, *Emoción y significado en la música*, p. 172.

¹⁵⁸ Rae, *op. cit.*, p. 146.

en el lenguaje en obras como la *Segunda Sinfonía*, *Livre pour orchestre* y *Les espaces du sommeil*, por ejemplo, a una nueva y última fase estilística. El aspecto inconformista de su personalidad artística se ve reflejado claramente en la crisis compositiva que condujo al último período, crisis que tuvo como centro el refinamiento de la textura, ciertos aspectos de la organización de la altura, y, especialmente, la organización armónica y melódica en texturas del tipo melodía y acompañamiento.

Para Stucky, el último período puede ser caracterizado como una síntesis de los elementos acumulados a través de toda la carrera compositiva, y, especialmente, por un retorno a las texturas del tipo melodía y acompañamiento.¹⁵⁹ Él menciona varias características que pueden ser consideradas como constantes en toda la música de Lutoslawski, pero nosotros quisiéramos resaltar en primer lugar sobre todo una: la tendencia a la restricción interválica.

Este aspecto implica el uso selectivo de grupos de dos o tres intervalos, ya sea en el plano melódico como en el armónico, para producir una cualidad sonora distintiva. La idea implica en el ámbito melódico el concepto de “modo interválico” y en el armónico la noción de “cualidad armónica”. Con respecto a la restricción interválica en la melodía, Lutoslawski afirmó:

«In my mode of thinking there are two poles: on the one hand, minor second and tritone, (...) and – on the other hand – major second and perfect fifth or fourth; those are the extreme poles of my intervalllic modal structures. In order to make the expressive aspect of a given fragment of music characteristically distinctive, one had better use of as few intervals as possible, preferably two. This imparts homogeneity to the sound picture.»¹⁶⁰

¹⁵⁹ Stucky, «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski.», p. 143 y 151-162.

¹⁶⁰ Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 115.

«(...) the situation of ‘choice’ of intervals is my music’s counterpoint of tonal music’s category of mode.»¹⁶¹

Lutoslawski establece una clara distinción entre dos grupos interválticos, o “modos”: c.i. 1 y 6 por un lado, y por otro, c.i. 2 y 5, representando en su lenguaje lo que representa la utilización de los modos mayor y menor en la música de la era tonal.¹⁶² La utilización de un número limitado de intervalos en el aspecto melódico puede ser rastreada desde la *Sonata para Piano*, la *Primera Sinfonía* y *Dance Preludes* por ejemplo en el primer período estilístico, hasta *Epitaph*, el *Concierto para Piano*, y *Partita*, por ejemplo, en el último. Es interesante señalar que dichos “modos” son sólo los dos polos de una clasificación efectuada sobre la cualidad de los intervalos, existiendo una amplia variedad de combinaciones intermedias.

La clasificación efectuada por Lutoslawski sobre los intervalos mencionados no solo abarcó el ámbito melódico sino que también se reflejó en el armónico, aspecto en el que la noción de “cualidad armónica”, la contraparte vertical del concepto de “modo” en el plano melódico, tuvo un papel central:

«(...) since the eighties the central concept in my method of harmonic writing has been the notion of ‘quality’, which has nothing to do with ‘colouring’, ‘mood’, ‘atmosfera’, etc. Proceeding from this, I started categorizing diverse harmonic complexes. There are two extremes in this categorization: on the one hand, intervallic aggregates consisting of perfect fifths and fourths as well as major seconds; on the other hand, aggregates of minor seconds and tritons. A parallel suggests itself: these extremes bear analogy to the generally known modos – major and minor respectively.

(...) The application of the notion of quality to all these harmonic complexes enables me to conceptualize a fairly wide range of ways of

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶² La abreviatura “c.i.” quiere decir “clase interváltica”, concepto que agrupa los intervalos en clases de acuerdo a su complementariedad. Por ejemplo, las segundas mayores y séptimas menores pertenecen a una misma clase: c.i.2.

exerting an influence on the listener by means of harmony, with its extraordinarily subtle nuances places at the service of expressivity.»¹⁶³

La polarización expuesta por Lutoslawski demuestra que para él existía una similitud cualitativa entre los intervalos melódicos y armónicos en cuanto a que los extremos de la polaridad interválica en la melodía, c.i. 1 y 6, c.i. 2 y 5, se corresponden con los extremos en la armonía. Tenemos que tomar en cuenta un hecho significativo: si hablamos de acordes de doce notas, los cuales predominan en su segundo período, la clasificación se tiene que referir a los intervalos adyacentes, puesto que el contenido total es siempre el máximo de intervalos posible al tratarse siempre del set 12-1; sin embargo, en el tercer período estilístico lo que predominan son acordes con un número reducido de alturas diferentes (de tres a cinco), por lo que el contenido total de clases de intervalos, o vector interválico, cobra necesariamente una mayor importancia. Pensamos que cuando Lutoslawski habla de los grupos de intervalos mencionados más arriba no se refiere a los intervalos adyacentes necesariamente, sino que al predominio de dichos intervalos en el vector del set.

Lo anterior se puede demostrar claramente en el ejemplo 3.1. Hemos seleccionado las sonoridades armónicas finales de algunas obras o movimientos pertenecientes al tercer período estilístico para resaltar la predilección del compositor por uno de los extremos de la polaridad interválica como punto de llegada final, lo que sugiere que para Lutoslawski estos intervalos, c.i. 2 y 5, implicaban una cualidad consonante o de estabilidad.

Estos intervalos pueden darse en un número elevado de sets en conjunción con otros intervalos, sin embargo, Lutoslawski demuestra una clara predilección por un set de cuatro alturas, el 4-23, y uno de tres alturas, el 3-6. Podemos explicar esta elección si nos fijamos en las características de los vectores de dichos sets: el vector del 4-23 (021030) contiene la máxima cantidad de c.i. 5 (3) para un set de cardinalidad 4, y además, no contiene ni c.i. 1 ni 6;

¹⁶³ *Ibid.*, p. 124.

<i>Epitaph</i>	<i>Partita</i>	<i>Concierto piano</i> 3er. movimiento	<i>Chain 2</i> 1er. movimiento	<i>4ª Sinfonía</i>
<p>4-23 (0257)</p>	<p>3-7 (025)</p>	<p>5-35 (02479)</p>	<p>4-23 (0257)</p>	<p>5-20 (01378)</p>

<i>Chanteurs et Chanteuses</i> (1989-90) 1ª canción	<i>Concierto piano</i>	<i>Chanteurs et Chanteuses</i> 2ª canción	<i>4ª canción</i>
<p>4-23 (0257)</p>	<p>3-6 (024)</p>	<p>3-6 (024)</p>	<p>3-6 (024)</p>

por otra parte, el vector del set 3-6 (020100) contiene la máxima cantidad de c.i. 2 (2) para un set de cardinalidad 3.¹⁶⁴ Lutoslawski ha elegido los sets que, dependiendo de su cardinalidad, contienen el mayor número posible de c.i. 2 y 5, aunque estos no se reflejen totalmente en la disposición de los acordes como intervalos adyacentes.

En el ejemplo señalamos al lado de los acordes las clases de intervalos que aparecen como intervalos adyacentes. De los diez acordes que aparecen en el ejemplo, cuatro corresponden a formas del set 4-23, pero difieren en algunos casos por los intervalos adyacentes: el acorde final del primer movimiento de *Chain 2* corresponde a una forma en donde hay dos segundas mayores y una tercera menor, siendo evitada las cuartas o quintas, mientras que al final de la primera canción de *Chantefleurs et Chantefables* lo que escuchamos son dos séptimas menores separadas por una quinta justa. Otra forma del set es la que muestra una disposición con dos quintas justas separadas por una tercera menor, disposición con la que concluyen *Epitaph*, tomando en cuenta que el *fa*₆ es una duplicación de la nota del bajo, y la octava canción de *Chantefleurs et Chantefables*, forma que es la misma que la que aparece al final de la primera canción de esa misma obra, pero con otra disposición.

Los últimos tres acordes del ejemplo corresponden a formas del set 3-6, las que si enfatizan el c. i. 2: al final del *Concierto para piano* y de la segunda canción de *Chantefleurs et Chantefables*, como segunda mayor, y como séptima menor, en el caso de la cuarta canción esta última obra. De los diez acordes presentados en el ejemplo sólo hay tres que no corresponden a los sets señalados, sin embargo en el caso del acorde final de *Partita* el set 3-7 es un subset del 4-23; en el caso del set 5-20 con el que concluye la *Cuarta Sinfonía*, las tres notas superiores forman el set 3-9, el cual también es un subset del 4-23; finalmente, en el caso del acorde final del tercer movimiento del *Concierto para piano*, el set 5-35 contiene como subset al 4-23.¹⁶⁵ Lo anterior sugiere que este set, si bien aparece como sonoridad final ya en *Livre pour orchestre* en el segundo período estilístico, cobró una importancia relevante en la

¹⁶⁴ La sucesión de dígitos entre paréntesis corresponde al vector interválico según la teoría de Forte. Véase: Forte, *The Structure of Atonal Music*, p. 179.

¹⁶⁵ Si quitamos el *sib* en el soprano del acorde, tenemos que la disposición es la misma que la de *Epitaph* y de la octava canción de *Chantefleurs et Chantefables*, excluyendo las notas duplicadas.

siguiente fase estilística, como lo demuestra su utilización repetida como acorde final en varias obras y movimientos.

Finalmente, es necesario analizar otra característica del pensamiento armónico del compositor, característica que representa una constricción que ejerció, desde nuestro punto de vista, un rol importantísimo en sus estrategias de movimiento tonal a gran escala. En la entrevista con Nikolska, en relación con sus experimentos armónicos que cristalizaron en su último período estilístico, el compositor declaró:

:

«My discovery in the sphere of harmony is of the utmost importance to me: it is by this discovery that I have been guided in my work as a composer up to now.

(...) The only thing that I can tell you is this: the 'field of expressiveness' is polarized by chords with and without minor ninths.

(...) They are, so to speak, two poles of expressivity, and it is expressivity that determines the use of chords.»¹⁶⁶

«In the course of my recent experiments one truth began to take shape: the intervals of major seventh and minor ninth are, in essence, the antipodes.»¹⁶⁷

Inmediatamente después, Nikolska le sugiere que en su música de los ochenta, en algunos momentos se aprecia una acumulación de novenas menores con lo que se produce un efecto de tensión, mientras que cuando se producen séptimas mayores y segundas menores éstas producen un efecto de suavidad y, por comparación, de mayor consonancia. Lutoslawski responde con lo que consideramos es una de las claves de su lenguaje armónico:

¹⁶⁶ Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 122. Nikolska señala que esta entrevista tuvo lugar en abril de 1990.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 123.

«These qualities have far-reaching consequences within the framework of my technique, for they have a great role to play in chordal structures. One can say that all harmonic aggregates built on the basis of the interval of minor ninth (...) bear the marks of destructiveness; they are centrifugal factors. Quite another thing is the interval of major seventh, which is a centripetal element.

(...) it is precisely with the help of major sevenths that I often attain the effect of consonance.»¹⁶⁸

Estas declaraciones son cruciales, a nuestro entender, puesto que señalan un número de constricciones que influirán necesariamente en las estrategias de movimiento tonal a gran escala. Primero, cuando Lutoslawski afirma que es la expresividad la que determina el uso de los acordes está reconociendo implícitamente que la progresión armónica no es sistemática, es decir, que las sucesiones de acordes no responden a constricciones sintácticas, sino a otro tipo de constricciones, mucho más subjetivas. Segundo, sin perjuicio de lo anterior, los conceptos de tensión y distensión juegan un rol importante en el pensamiento armónico, aunque sean entendidos como elementos cualitativos. Tercero, dichos conceptos implican dos polos contrapuestos: la novena menor y la séptima mayor, implicando tensión y distensión, respectivamente.

Para finalizar, debemos destacar que para Lutoslawski la novena menor funcionaba como un elemento centrífugo, es decir, un elemento que destruía la estabilidad (nótese que Lutoslawski emplea el término “destructividad”), elemento al que se le contrapone el efecto centripeto de la séptima mayor. El hecho de que Lutoslawski utilice los términos centripetos y centrífugos sugiere que las constricciones formales analizadas en el apartado anterior tuvieron consecuencias en el ámbito de la armonía, con lo cual se abre la posibilidad de reconocer la función, es decir, la naturaleza de la participación, de determinados intervalos, acordes, o alturas en el movimiento a gran escala, por comparación con su posición en el despliegue de la forma.

3.3.- Modelos

3.3.1.- Partida y retorno

Tabla 3.1: alturas de inicio y fin en obras seleccionadas, tercer período estilístico

<u>OBRA</u>	<u>FECHA</u>	<u>INSTRUMENTACIÓN</u>	<u>ALTURA INICIO</u>	<u>ALTURA FINAL</u>
<i>Epitaph</i>	1979	Oboe y Piano	fa	fa fa
<i>3ª Sinfonía</i>	1981-83	Orquesta Sinfónica	mi	mi
<i>**Partita</i>	1984	Violín y Piano	fa#	fa#
<i>*Concierto para Piano y Orquesta</i>	1987-88	Piano y Orquesta Sinfónica	sol#	sol#
<i>4ª Sinfonía</i>	1988-92	Orquesta Sinfónica	mi	mi
<i>**Subito</i>	1992	Violín y Piano	reb sib	reb sib

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 123-124.

La tabla 3.1 pretende señalar solamente un hecho: en algunas composiciones del tercer período estilístico es posible distinguir un modelo de partida y retorno que abarca toda la obra, al aparecer una o dos alturas como puntos de inicio y fin. Este hecho sugiere una organización jerárquica con la primacía de algunas alturas. Aquellas que aparecen en la tabla en negrita corresponden a las que se encuentran en el bajo mientras que las demás ocurren en la melodía, ya sea en el registro medio o agudo. Las composiciones que aparecen señaladas con dos asteriscos, *Partita* y *Subito*, contienen una pequeña introducción, en el caso de *Partita*, o un gesto de inicio de carácter anacrúsico, en el caso de *Subito*, apareciendo luego de estos las alturas señaladas. De igual forma, el *Concierto para Piano* se inicia con un acorde de doce notas a cargo de las maderas, el cual conduce a un unísono sobre el sol# en el registro medio, punto en el que se produce la entrada del solista. Por diversas razones que explicaremos al analizar la primera parte de la obra entendemos que el acorde forma parte de la introducción, conduciendo hacia el acento estructural que señala el principal punto de partida.

De la información expuesta en la tabla, podemos concluir que las seis obras finalizan con un retorno a la altura inicial en el bajo, aunque ésta no haya aparecido en dicho registro al inicio. Puesto que en el estilo de la tonalidad mayor-menor la norma es que el acorde que representa la función de tónica aparezca en estado fundamental al final de las obras, esta información nos parece relevante, dada la analogía.

3.3.2.- Cadencias finales

3.3.2.1.- *Epitaph*

El ejemplo 3.2 muestra los quince últimos compases de la obra con el fin de mostrar la estrategia rítmica que precede y acompaña al proceso cadencial, mientras que en el gráfico 3.1 aparece un análisis de la organización de la altura de los cuatro últimos compases, que conforman la cadencia final.¹⁶⁹ En el gráfico, las alturas blancas representan las notas de

¹⁶⁹ Los intervalos aparecen señalados siempre desde el bajo, tomando en cuenta el número de semitonos que contienen: 13 para la novena menor, y 6 para el tritono. Mantenemos este procedimiento en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 3.2: cadencia final, Epitaph

The musical score is written for a piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction marked *poco f*. The second system features a vocal line with a melisma marked *diminuendo* and *trattando*, and a piano accompaniment marked *f diminuendo*. The third system continues the vocal line with a melisma marked *p* and the piano accompaniment marked *p*. The fourth system shows the vocal line with a melisma marked *p* and the piano accompaniment marked *p*. The fifth system concludes the piece with a vocal line marked *rit.* and *rit. al fine*, and a piano accompaniment marked *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

poco f

diminuendo

trattando

f diminuendo

p

p

rit.

rit. al fine

pp

pp

pp

llegada de las diversas líneas de movimiento, mientras que las negras representan las notas previas, siendo indicadas en forma numérica las disonancias de las armonías y de la melodía, debajo de cada pentagrama. La obra presenta ciertas estrategias formales bastante características del compositor, como por ejemplo la alternancia de refrán-episodio, el ascenso a gran escala hacia el clímax, implicando un aumento considerable en la actividad-tempo, y una zona post-climática en la que desciende la tensión hasta llegar a las condiciones de resolución y reposo en la cadencia.¹⁷⁰ El ejemplo muestra precisamente la zona postclimática hasta la cadencia final.

La música se caracteriza por la pulsación común entre los instrumentos (en contraste con las secciones anteriores que están completamente escritas con la técnica *ad libitum* característica del compositor), en la cual la línea melódica, a cargo del oboe, desciende desde el *si* hasta el *mi* con un proceso progresivo en las duraciones (desde la negra con punto hasta la corchea). Desde este punto, la línea melódica asciende hasta el *fa*, la nota final, con un proceso recesivo en el tamaño de las agrupaciones melódicas, lo cual actúa de forma contractiva, junto con la retención del tempo (en los cuatro últimos compases) con respecto a la relativa estabilización de la actividad-tempo en corcheas.

En la línea superior del piano ocurre lo inverso que en el oboe con respecto a las duraciones: la actividad-tempo se establece en negras al iniciar el descenso, pero justo antes de llegar al primer compás de 7/8 (cuando el oboe alcanza el *mi*), Lutoslawski introduce un freno del impulso rítmico a través de una recesión en las duraciones, preparando la llegada a dicho punto. En el compás al que nos referimos se establece el *do* en octavas en la mano izquierda como pedal durante poco más de cuatro compases, y se alcanza en la mano derecha la duración más larga, desde el inicio del descenso, sobre el *mi* en octava. Posteriormente, la tasa de actividad en negras es reestablecida, aunque ahora a través de la alternancia de ambas manos. Dicho proceso es interrumpido por tres veces, produciendo un efecto recesivo en la actividad-tempo. En este sentido, tanto los aspectos rítmicos de ambos instrumentos, como la recesión en la dinámica (que va desde *poco f* hasta *pp* en el piano y desde *f* hasta *ppp* en el

¹⁷⁰ El concepto de actividad-tempo lo utiliza Wallace Berry y se refiere a la cantidad de ataques por unidad temporal, ya sea en una línea melódica o en la totalidad de la textura. Véase: Berry, *Structural Functions in*

oboe) están dirigidos hacia las condiciones de resolución cadenciales. Esta estrategia puede describirse como un freno paulatino, pero estable, del flujo rítmico.

Gráfico 3.1: análisis de la cadencia final, Epitaph

El movimiento tonal actúa en forma complementaria con respecto a los aspectos señalados más arriba. En el gráfico, las alturas del primer pentagrama corresponden a las notas de inicio y fin de los tres últimos grupos melódicos. Podemos ver como las alturas de inicio conforman disonancias y las finales conforman consonancias con respecto a la armonía del acompañamiento: el sol₅ de la primera frase forma una novena menor con el fa₃# del piano; sin embargo este gesto concluye en el do₆#, el cual no implica disonancia armónica alguna. Por otra parte, desde un punto de vista melódico estructural, podemos ver que el sol₅ forma una disonancia con el do₆#. La siguiente altura estructural es el do₆, por lo que podemos entenderlo como una resolución del tritono melódico sol-do₆#. Nuevamente, el do₆ forma una novena menor con el si del piano; la nota siguiente, el re₆, implica otra vez un movimiento resolutorio. Finalmente, el mi₆ forma un tritono con el sib₃ del piano, disonancia que es resuelta con el movimiento hacia el mi₆b. Sin embargo, dado el paulatino estrechamiento de las unidades melódicas, el sentido ascendente de todo el proceso, y sobre todo su rol de sensible, hemos

decidido destacar el movimiento desde el mi⁶ al fa⁶ final, como punto de resolución estructural.¹⁷¹

En el piano ocurre otro proceso, también recesivo, con respecto a la armonía. Cuando se establece el fa en el bajo como pedal, las notas que se le superponen son disonantes: forman un tritono (si) y una novena menor (fa#). El sentido de resolución es sumamente fuerte cuando se alcanza el acorde final: ambos si se mueven hacia el sib y el do, mientras que el fa# resuelve en el sol. De esta forma, podemos señalar que armónicamente el proceso cadencial implica un modelo de resolución de las disonancias en la armonía final.

Con respecto a los intervalos cadenciales, es necesario destacar que el movimiento estructural de llegada al fa del bajo se produce a través de la secuencia melódica do-sib-fa, que forman el set 3-9, un sub-set de la forma del set 4-23 que concluye la obra.¹⁷² De esta forma, podemos comprobar que los intervalos cadenciales son el semitono ascendente en el oboe (desde el punto de vista estructural) y la cuarta justa descendente en el piano.

3.3.2.2.- *Partita*

El ejemplo 3.3 presenta la última sección de *Partita*, para violín y piano, mientras el gráfico muestra las alturas implicadas en el proceso cadencial. Si en *Epitaph* la estrategia rítmica cadencial se basaba en un freno relativamente constante de la actividad rítmica, en *Partita*, y en los siguientes ejemplos, veremos que, si bien el objetivo es el mismo (producir un freno) la estrategia que lo produce es más compleja. La última sección tiene un marcado carácter conclusivo, y dicho carácter surge, en nuestra opinión, de una serie de procesos

¹⁷¹ La llegada al fa final implica además un mayor rango de consonancia que el mi⁶, puesto que forma una octava con el fa del bajo, intervalo que no ha aparecido antes en la obra. En relación con lo anterior, es notoria la utilización del mi, el cual forma una séptima mayor y por lo tanto un intervalo teóricamente “centrípeto”, como una nota inestable. Dicha altura ha sido utilizada como elemento cadencial hacia fa durante toda la pieza, como veremos más adelante.

¹⁷² El peso acústico del do en la mano izquierda sugiere su función estructural, tomando en cuenta además que fue establecido como pedal bastante antes de la cadencia, y que el si de la mano derecha funciona como una anticipación (y es una nota inestable puesto que forma una novena menor con el sib del bajo) rítmicamente débil. Por esta razón, lo incluimos como un elemento importante en la cadencia, aunque el sib sea el que conduzca al fa.

Ejemplo 3.3: sección final, Partita

Presto (♩. = c. 168)

Violin

Piano

94

69

97

70

100

Red. * Red. * Red. * Red.

Detailed description: The musical score is for a Violin and Piano duo. The tempo is Presto, with a quarter note equal to approximately 168 beats per minute. The time signature is 5/8. The Violin part begins with a melodic line, marked *pp* (pianissimo). The Piano part begins with a complex, rapid melodic line, also marked *pp*. The score is divided into measures, with measure numbers 94, 97, and 100 indicated. A box containing the number 69 is placed above the Piano part at measure 94. Another box containing the number 70 is placed above the Piano part at measure 97. The Piano part features a 'Red.' (Reduction) section at the bottom, marked with asterisks. The score concludes with a final measure at 100.

104 [71]

107

111 [72]

[73]

115

caracterizados por tendencias dirigidas hacia la resolución. En *Partita* el proceso, desde el punto de vista rítmico, es bastante característico de las cadencias (no sólo finales) de las obras del compositor desde 1979 y se puede resumir de la siguiente forma: establecimiento de procesos progresivos, su posterior negación a través de algún tipo de elemento recesivo, con lo cual aumenta la tensión al frenar el impulso rítmico predominante, para finalmente resolverla a través de un gesto rítmicamente activo.

A partir del número 69 del último movimiento, el piano presenta sólo corcheas en ambas manos, produciéndose un efecto progresivo con relación a la sección anterior escrita en coordinación *ad libitum*, hasta que en el número 71, coincidiendo con la llegada a la dinámica *ff*, la mano izquierda introduce acordes de tres notas en valores proporcionalmente largos. Estos valores dan paso en los compases siguientes a una pulsación de negras, posteriormente a una de negras con punto, continuando con la recesión rítmica hasta el acorde sostenido del número 73, punto de máxima duración rítmica en el piano, señalado además por el freno brusco del andar de corcheas del violín y el unísono sobre el *sib*₄ entre ambos instrumentos. Este punto señala en forma explícita la contradicción de la tendencia progresiva que mencionamos más arriba. Sobre la armonía que se produce en el número 73 el violín toca tres acordes que continúan con la recesión en la actividad-tempo instaurada por el piano puesto que la distancia entre los ataques se alarga, hasta que el acorde final, repetido tres veces en corcheas, resuelve la tensión acumulada por el freno del impulso rítmico al retomar el flujo de corcheas.

El gráfico 3.2 muestra que el proceso cadencial rítmico es acompañado en forma complementaria por la recesión en el plano de la armonía. Si vemos los intervalos que aparecen señalados bajo y sobre los acordes, podemos comprobar que en el compás 112 la armonía del piano contiene sólo un tritono (*si*₂-*fa*₄) como elemento disonante, quedando especialmente resaltadas las terceras mayores y sextas menores. Sin embargo, el *do*₆ del violín, el cual es prolongado por dos bordaduras (*si*₆ y *re*₆) hasta que desciende al *sib*₄, forma una disonancia con el *sol*₂ del piano. Notemos que esta disonancia se encuentra entre puntos perceptualmente relevantes de la textura. El siguiente acorde implica un movimiento hacia la

Gráfico 3.2: análisis de la cadencia final, Partita

6= sol-do# 6= sol-do# 13= la-sib 6= sib-mi 6= sib-mi 6= sib-mi
 13= la-sib 13= fa-fa# 13= fa#-sol 13= sol#-la

(112) (113) (114) (115) (116) (118)

6= si-fa 13= fa-fa#
 13= sol#-la
 13= fa#-sol
 13= la-sib

mi-fa#-la=3-7 (025)

consonancia desde el punto de vista armónico puesto que desaparece el tritono en el piano, aunque el tritono sol2-do#6 sigue estando presente.¹⁷³

La armonía del número 73 señala un punto fuertemente acentuado por varias razones: primero, se produce la detención del flujo de semicorcheas del violín y una conjunción entre ambos instrumentos; segundo, el acorde se mantiene, lo cual resalta bastante frente a los acordes en *staccato* que le preceden; tercero, la direccionalidad descendente del gesto del violín unido al *crescendo* desde *p* hasta *ff* permiten sentir una acentuación considerable. Tal acentuación se corresponde con lo que sucede en el plano armónico puesto que este punto señala un momento de máxima tensión. El acorde puede ser descrito como una superposición de cuatro novenas menores: desde el bajo, fa₂-fa#₂, sol#₂-la₃, fa#₃-sol₄, y la₃-sib₄, esta última altura tocada al unísono con el violín. Pero desde el punto de vista del registro, el acorde está formado por la superposición de tres terceras menores: desde el bajo, fa(mi#)-sol#, fa#-la, y sol-sib. Si tomamos en cuenta que la tercera fa#-la está presente en el acorde final, podemos

¹⁷³ Es necesario tomar en cuenta que el sol2 ha sido alcanzado en el bajo desde el final del compás 109 y coexiste con el do# del violín hasta el 113, lo que denota el rol estructural de dicha disonancia.

entender el proceso cadencial como la resolución de las disonancias de novena menor formadas a partir de dicha tercera.¹⁷⁴ En el violín, se produce también la resolución de la disonancia contenida en el segundo acorde del compás 115: el tritono sib-mi del acorde es resuelto en el mismo compás en la quinta la-mi.

Por otra parte, si tomamos en cuenta la forma en que se alcanzan cada una de las alturas finales, el la₃ se establece como un pedal interior bastante antes (compás 109), al mi₄ del violín se llega melódicamente desde el sib₄, aunque hay que tomar en cuenta que se produce un silencio entre ambas alturas. Es interesante, sin embargo, señalar como, desde el punto de vista de la proximidad del registro, podemos sentir un movimiento de semitono desde el fa₄ hasta el mi₄ final. De esta forma, podríamos considerar que las tres alturas finales son alcanzadas por c.i. 1(sensible).¹⁷⁵ Finalmente, tenemos que destacar que las tres alturas finales conforman el set 3-7, el cual es un sub-set del 4-23.

3.3.2.3.- Tercera Sinfonía

El ejemplo 3.4 muestra los 17 últimos compases de la *Tercera Sinfonía*. Rítmicamente, la cadencia presenta un proceso similar al de *Partita*. A partir del número 100 de la partitura la textura se divide en dos planos sonoros: por un lado acordes tocados prácticamente en *tutti*, y por otro un gesto que asciende en el registro a cargo de instrumentos de percusión (*glockenspiel*, marimba, xilófono, vibráfono) y dos pianos. El plano de los acordes se inicia con uno de doce notas, con el sib₆ como límite superior del registro, y el si₁ como límite inferior, marcando una pulsación de negras (tomemos en cuenta que el tempo es rápido: la indicación de la partitura señala *Allegro*, ca. blanca 160). A partir de este punto se produce una recesión en la actividad-tempo de los acordes como plano, puesto que la distancia entre los ataques se va paulatinamente alargando. Este hecho contrasta con lo que sucede en el plano

¹⁷⁴ Deseamos recordar en este punto que el fa# del bajo constituye la nota de retorno del modelo de movimiento de partida, al inicio de la obra, lo cual ayuda a entender dicha nota como centro de la estrategia compositiva de la cadencia.

¹⁷⁵ Si bien el fa# también es establecido como nota pedal antes del acorde final, su posición en el extremo inferior de la textura lo hace mucho más prominente, desde un punto de vista acústico, que el la, razón por la que consideramos el intervalo cadencial como sensible, puesto que se alcanza desde el mi#₂, produciéndose un desplazamiento de octava.

Ejemplo 3.4: N° 100-102, Tercera Sinfonía

100

fl. 1
fl. 2
ob. 1
ob. 2
cl. 1
cl. 2
b. 1
b. 2
tr. 1
tr. 2
tr. 3
tr. 4
cor. 1
cor. 2
cor. 3
cor. 4
tr. 1
tr. 2
tr. 3
tr. 4
tuba
xyl.
mar.
cym.
vib.
primo
pl. 4 m.
secondo

Viol. I div. a 4
Viol. II div. a 4
Vla. div.
Vcl. div.
Cb. div.

Ped. Ped.

(101)

fl. 1 & 2 a. 3 *as*

ob. 1 & 2 a. 3 *as*

cl. 1 & 2 a. 3 *as* *pl. 3 mela* *pl. 2 mela*

trb. 1, 2, 3, 4

trbn. 1, 2

xil.

mar.

cmp. III

vibr. a. 1 & 2

primo

pf. 4 m.

secondo

marcato *cresc.* *marcato* *cresc.* *marcato* *cresc.*

Ped *Ped*

vni I div. a. 2

vni II div. a. 2

vle div.

va div.

Gráfico 3.3: análisis de la cadencia final, Tercera Sinfonía

mi-fa#-la-si=4-23 (0257)

13 re#-mi	6 sib-mi
13 fa#-sol	6 sol-do#
13 la-sib	6 la-re#
13 do-do#	6 fa#-do

de la percusión, puesto que dicha textura ha ido subiendo poco a poco, formando un proceso progresivo, hasta que se estabiliza en el registro agudo durante los cuatro últimos compases antes del número 102. La armonía del penúltimo compás puede entenderse como una consecuencia de la tendencia recesiva del plano de los acordes, como último freno antes de las corcheas finales. De esta forma podemos comprobar que la estrategia rítmica cadencial es bastante similar a la encontrada en *Partita*.

Con respecto a la cadencia, podemos observar en el gráfico 3.3 que la progresión armónica implicando consonancia-disonancia-consonancia es bastante clara, al igual que en los ejemplos anteriores: el set 4-23 que se estabiliza en el registro superior, en el plano de la percusión, implica la utilización exclusiva de c.i. 2 y 5; la siguiente armonía está formada por ocho alturas, que pueden ser descompuestas en dos tetracordos: desde el bajo, re#-fa-la-do y mi-sol-sib-do#, con el mi sonando en tres registros. El tetracordo que falta para completar el total cromático aparece como notas intermedias en el movimiento general hacia ambos mi que señalan el final. De esta forma, el contenido interválico de la armonía (antes del movimiento hacia el mi) contrasta fuertemente con el del agregado anterior: escuchamos cuatro novenas menores y cinco tritonos. El efecto de resolución armónica es sumamente pronunciado por la posterior llegada a la octava en el mi, la contracción del registro, y la recesión en la densidad de los eventos.

Con respecto a los intervalos cadenciales, podemos constatar que vuelve a producirse lo mismo que en *Partita* y *Epitaph*: la nota final está presente ya en los eventos previos. El mi aparece en el agregado de la percusión en tres octavas, y como límite agudo, además, en la armonía disonante. Sin embargo, en el gráfico hemos señalado el intervalo de cuarta descendente entre el la₆ del agudo y el mi₄ por ser el movimiento que se produce en el extremo del registro, así como también el movimiento de sensible, aunque con transferencia de octava, entre el re[#] y el mi final en el bajo, movimiento que resuelve la novena menor entre las notas que señalan el ámbito de la armonía disonante.

3.3.2.4.- *Cuarta Sinfonía*

El ejemplo 3.5 muestra los doce últimos compases de la *Cuarta Sinfonía*, el último trabajo sinfónico de Lutoslawski. Nuevamente, el proceso rítmico cadencial es el que hemos mencionado en los ejemplos anteriores. La textura está dividida en dos planos: por un lado la percusión, con una actividad-tempo estable en corcheas a partir del número 96 de la partitura, y por otro los acordes del resto de la orquesta. En dicho plano encontramos un proceso progresivo en la actividad-tempo al estrecharse la distancia entre los diversos ataques de un acorde de doce alturas, con el sol[#]₆ como ámbito superior, y el mi₃ como ámbito inferior. En el número 97 se introducen acordes de cuatro alturas diferentes en las maderas y metales con un comportamiento que contradice la tendencia progresiva del plano de la orquesta al ir agrandándose la distancia entre sus ataques, con la secuencia: negra, negra, negra con punto, y blanca más corchea, hasta que las siete corcheas finales resuelven el conflicto.

El movimiento tonal es algo más complejo que en los ejemplos anteriores. El gráfico 3.4 muestra la armonía de doce notas que se establece a partir del número 96, y su contenido de intervalos adyacentes. Si bien predominan las terceras menores, contiene además una quinta justa, una cuarta, dos segundas mayores y un tritono. Sin embargo, contiene como intervalos internos, cuatro novenas menores que se producen entre las cuatro notas de cada extremo: mi-fa, sol-sol[#], sib-si, y do-do[#]. Con relación a los acordes que le siguen, esta

96

(a 2)

1. fl.

2. fl.

3. fl.

1. ob.

2. ob.

3. ob.

1. cl.

2. cl.

3. cl.

1. fg.

2. fg.

3. fg.

1. cor.

2. cor.

3. cor.

4. cor.

1. trbe.

2. trbe.

3. trbe.

1. trbni.

2. trbni.

3. trbni.

tuba

2 bongos

3 tom-t.

tamb. senza corda

tamb. rull.

vni I div.

vni II div.

vle div.

vc.

cb.

1.

fl. 2.

3.

ob. 1.

2.

3.

1.

2.

3.

cl. 1.

2.

3.

1.

2.

3.

fg.

1.

2.

3.

cor.

1.

2.

3.

4.

trbr.

1.

2.

3.

trbr.

1.

2.

3.

tuba

2 bong.

3 tom-t.

tamb.

s.c.

tamb. rull.

3 piatti med. gr.

b. dura

tam-tam

b. dura

campanelli

vibr. s.m.

arpa 1. do, re, mi, fa, sol, la, si

arpa 2. do, re, mi, fa, sol, la, si

pf.

unite

ped.

vni I div.

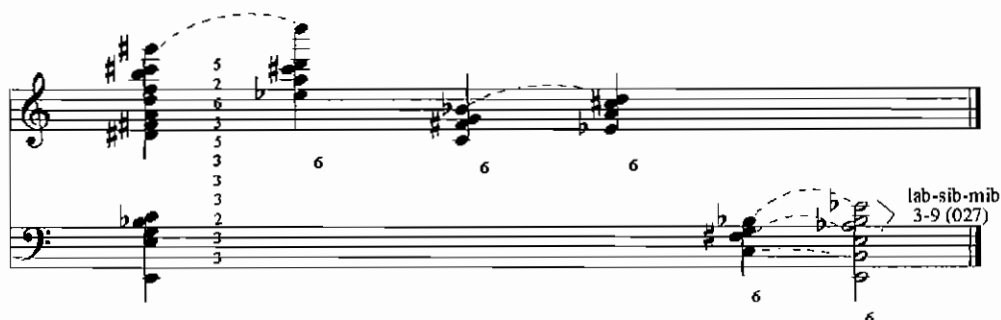
vni II div.

vle div.

vc.

cb.

Gráfico 3.4: análisis de la cadencia final, Cuarta Sinfonía



armonía es marcadamente disonante.¹⁷⁶ Los siguientes acordes se diferencian entre sí por que el primero contiene una séptima mayor, como ámbito, mientras que el segundo no la tiene y sí tiene una tercera menor. Pensamos que lo que los caracteriza es la presencia del tritono en la parte inferior. Si analizamos el acorde final veremos que contiene igualmente un tritono, pero entre una nota interior y el bajo (sib-mi), no tan resaltado como los acordes anteriores.

Si bien la armonía final puede ser entendida como relativamente disonante en relación con las armonías finales de *Epitaph* y *Partita*, por ejemplo, en el contexto en que aparece suena menos disonante que lo que le precede. Esto permite entender el proceso armónico como recesivo, con un movimiento desde una armonía disonante (el acorde de doce notas), pasando por la alternancia de dos armonías menos disonante aunque con una cierta carga de tensión por la presencia del tritono en el bajo, llegando a una armonía relativamente más consonante, con tres c.i. 5, dos de los cuales están en los registros extremos (mi-si, en el bajo, y sib-mib, en el registro superior), y la séptima mayor como ámbito.

También debemos destacar que el intervalo cadencial en el registro superior es cuarta justa ascendente, desde el sib₃ a la nota final, el mib₄. Desde un punto de vista armónico, podría también entenderse el movimiento del registro superior como el despliegue de un

¹⁷⁶ Otro factor que contribuye a la cualidad disonante de esta armonía es la diferencia entre su cardinalidad y la de los acordes de cuatro alturas que le siguen.

intervalo armónico entre dos voces estructurales: el sol#₆ moviéndose hacia el sib₄ y sib₃ en la voz inferior, mientras que en la superior el re₇ se mueve al res, manteniéndose hasta resolver el tritono con el sol# moviéndose hacia el mib.

En el gráfico hemos señalado las tres alturas superiores del acorde final por que conforman el set 3-9, el cual es un sub-set del set 4-23. Esto no es arbitrario, puesto que Lutoslawski lo diferencia por su color instrumental y por el registro de la quinta inferior: aunque todo el acorde aparece instrumentado por maderas y cuerdas, las alturas superiores además son tocadas por las trompetas, en un registro bastante bajo para ese instrumento, y las cuatro trompas, mientras que el mi₃ lo toca solamente el timbal, y la quinta si-mi la tocan los trombones y la tuba.

3.3.2.5.- *Concierto para Piano y Orquesta*

En el ejemplo 3.6 aparecen los quince últimos compases y en el gráfico los últimos tres de la obra. La estrategia rítmica cadencial aparece de nuevo y es especialmente clara en cuanto a la actividad-tempo. A partir del número 119 de la partitura se inicia la última sección, con un carácter marcadamente direccional, por el ascenso permanente del registro y por la actividad-tempo en el piano, que se establece en semicorcheas en la mano derecha y corcheas de tresillo en la izquierda.¹⁷⁷ En el número 121 Lutoslawski introduce una recesión al pasar bruscamente de seis ataques por tiempo a cuatro ataques; sin embargo, a partir de este punto volvemos a escuchar una progresión, puesto que se pasa, compás por compás, de corchea con punto (cuatro ataques, pero ahora por compás), corchea de quintillo (cinco ataques por compás), y corchea de tresillo (nueve ataques por compás). Cuando se llega a este punto, se detiene esta modalidad de actividad y se da paso a la alternancia entre acordes en *ff* tocados por las cuerdas y los metales, por un lado, y el solista, formando un esquema que rítmicamente contribuye a la recesión puesto que se percibe claramente un modelo de actividad-tempo, mensurado en corcheas, de 2+1+1+1. Este modelo, que consta de seis ataques por compás, lo oímos tres

¹⁷⁷ Véase los tres primeros compases del ejemplo. No hemos creído necesario incluir la música desde el número 119 puesto que nuestra intención es señalar la actividad-tempo del piano antes del número 121, momento en que se produce la primera recesión, y empieza a hacerse evidente la estrategia rítmica que venimos analizando.

121

trbne 2 *p*

trbne 3
e tuba *p*

ar. *cresc.* *f*

pf. solo *mf* *f*

vle div. *mp* *f* (III) (IV) *f* (spiccato) unite

VC. div. *mp* *mf* *f* *f* (spiccato) unite

cb. div. *mp* *mf* *f* *f* (spiccato) unite

p *f* (spiccato)

trbe 1. 2. *a2*
2. *fp* *senza sord.* *fp* *f*

cor. 1. 3. *a2* *fp* *senza sord.* *fp* *f*
2. 4. *a2* *fp* *senza sord.* *fp* *f*

trbni 1. 2. *a2*
2. *f*

trbnes etuba *f*

Pl. solo

vni I div. *ff*
vni II div. *ff*
vle *sf* *ff*
vc. *sf* *ff*
cb. *sf* *ff*

fl.

1. *p cresc.* *ff*

2. *p cresc.* *ff*

3. *p cresc.* *ff*

ob.

1. *p cresc.* *ff*

2. *p cresc.* *ff*

3. *p cresc.* *ff*

cl.

1. *mf* *ff*

2. *mf* *ff*

3. *mf* *ff*

123

trbe 2

cor. 13. 2.4

trbni 1. 2

trbne 3. 1. tuba

Pf. solo

vni I div.

vni II div.

vle div.

VC.

cb.

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

ff

unite *(v)*

unite *(v)*

unite *(v)*

Handwritten musical score for a symphony, featuring various instruments including flutes, oboes, clarinets, trumpets, horns, timpani, and strings. The score includes dynamic markings like *ff*, *p*, and *f*, and tempo markings like $\frac{1}{2}$ and $\frac{1}{8}$.

Gráfico 3.5: análisis de la cadencia final, Concierto para Piano y Orquesta

8 maderas piano

metales+piano piano

lab-sib-do=3-6 (024)

6=reb-sol 6=reb-sol piano

veces en forma completa hasta que llegamos a la armonía del número 123.¹⁷⁸ Este punto contribuye nuevamente a la aceleración en la actividad-tempo puesto que vuelven las semicorcheas a dominar la superficie; sin embargo, el ritmo armónico se detiene: es esto lo que funciona en gran medida como un freno de la actividad rítmica global, hasta que se resuelve la tensión con un movimiento en las maderas indudablemente dirigido hacia el acorde final.

Desde el punto de vista de la armonía, los últimos tres compases muestran un rasgo similar con relación a las cadencias analizadas anteriormente: la yuxtaposición de eventos disonantes seguidos de una resolución hacia la consonancia. El pasaje se divide, desde el punto de vista de la textura, en dos planos: las maderas, que inmediatamente quedan como fondo, y los metales y el piano, como figura. En el gráfico 3.5 podemos ver como la armonía formada por los metales, cuyos timbres son especialmente penetrantes en la dinámica *ff*, es sumamente consonante: está formada por el set 4-20 a partir del reb, un acorde que, desde el punto de vista del estilo de la tonalidad mayor-menor, puede funcionar como tónica con una séptima mayor agregada (especialmente en el jazz y en la música popular).¹⁷⁹ Sin embargo, se forma un tritono entre el reb⁴ y el sol⁵ del piano, siendo esta última nota especialmente prominente desde un punto de vista acústico por la acentuación al inicio del descenso

¹⁷⁸ Lo que sería la cuarta aparición del modelo es interrumpida en la tercera corchea.

¹⁷⁹ Dicha forma del set ha tenido una función importante en la obra, sobre todo en el primer movimiento, como veremos más adelante.

cromático en las maderas, y por su posición en el extremo superior del registro. Con relación a esto, la armonía final suena sumamente consonante: formada por el set 3-6, contiene sólo c.i. 2 y 4.

Si nos fijamos en los intervalos cadenciales, podemos señalar la resolución de la disonancia entre el reb₄ y el sol₅ por el movimiento de sensible superior hacia el do₄ final. Pero, por otra parte, sentimos también un movimiento descendente de cuarta entre el reb₄ y el lab₁ del bajo, mientras que en el agudo sobresale el movimiento de quinta descendente entre sol₇ y dos. De esta forma, podemos ver que las notas exteriores de la armonía final son alcanzadas por c.i. 5.

3.3.2.6.- *Subito*

En el ejemplo 3.7 aparecen los compases que van desde el clímax de la obra hasta el final. Rítmicamente, el proceso recesivo, que contradice el impulso progresivo en la actividad-tempo, se produce en la zona climática, en donde ambos instrumentos repiten diferentes gestos melódicos a gran velocidad: el violín se mantiene en un trino sobre el sol#₆, mientras el piano repite dos líneas cromáticas de cuatro alturas, una ascendente y otra descendente. Esto confiere un carácter circular al gesto, lo que contradice la direccionalidad ascendente que predomina antes del compás 138 (en la indicación *più mosso*). El impulso se detiene bruscamente en el compás 146, en donde ambos instrumentos coinciden, formando un acorde de una semicorchea de duración en *ff*. Este punto significa un momento de máxima acción recesiva, y a partir de aquí la actividad se va deteniendo poco a poco, fundamentalmente por la disminución a *p* en el violín, y por la introducción de diferentes formas de pausas en la actividad-tempo: el acorde mantenido del piano, los silencios con calderón, y el estrechamiento de las unidades melódicas (de cuatro a tres fusas).¹⁸⁰ El gesto final del violín resuelve el conflicto rítmico al retomar las fusas y la dinámica *ff*.

¹⁸⁰ Pensamos que la disminución en el número de notas de los gestos melódicos, cuando se produce en un contexto como este, en el que predominan procesos recesivos como los descritos, funciona en dicha dirección, y no como una progresión. Por ejemplo, si los silencios se fueran acortando en su duración, y el contexto fuera más el de una aceleración constante, el estrechamiento de las unidades melódicas sería claramente un proceso progresivo.

129

15

133

accel.

136

Più mosso

139

(7)

(8)

142

poco rit.

(16)

144

cresc.

ff

5

Tempo I

ff

p

147

ff

pp

ff

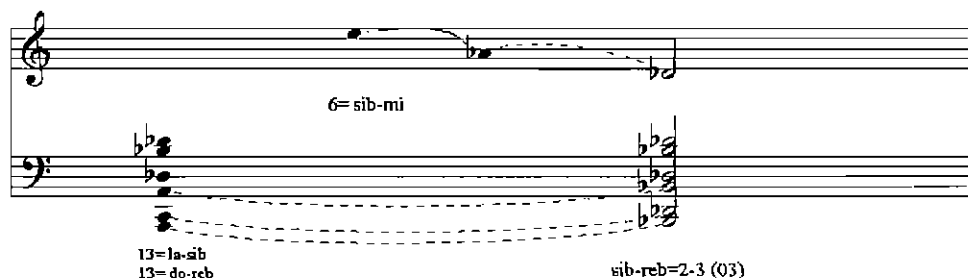
151

ff

8

PWM 9861

Gráfico 3.6: análisis de la cadencia final, *Subito*



En el compás 147 se introduce por última vez el refrán pero con una modificación importante para el análisis de la cadencia: la armonía del piano (compás 148) es la armonía con la que finalizaba la primera exposición del refrán, y no con la que comenzaba. Como muestra el gráfico 3.6, dicha armonía es disonante por la presencia de dos novenas menores: la-sib y do-reb, siendo especialmente notorias dada la cardinalidad reducida del agregado (sólo 4 alturas diferentes). Como podemos observar, esta armonía resuelve sólo en el acorde final, en donde ambas novenas se mueven a sus octavas. El c.i. 3 del final resulta especialmente consonante luego del acorde anterior; de esta forma nos volvemos a encontrar con el modelo armónico cadencial de disonancia resolviendo en consonancia.

Con respecto a los intervallos cadenciales podemos señalar que en el bajo, a raíz de la resolución de las novenas en las octavas, el intervalo es el de semitono o sensible. Con respecto al violín, el gesto melódico final, si bien parte en el mi₃, resalta como penúltima nota al lab₄, desde el cual se concluye con una escala descendente en el reb₄, resaltando de esta forma el intervalo de cuarta justa descendente como intervalo cadencial en la estructura.¹⁸¹

¹⁸¹ Como hemos señalado en el gráfico, el mi₃ forma también una disonancia con el sib₃ del piano, razón que aboga por su nivel estructuralmente inferior con relación al lab₄, aunque sea un acento de posición. En este sentido creemos importante que Lutoslawski modifique el contenido interválico del gesto final, que por lo demás hace alusión claramente al refrán. El intervalo de quinta aumentada entre el mi y el lab, al inicio del gesto, y la cuarta justa ascendente entre el mib y el lab al interior de este, sugiere un movimiento entre dos voces: el mi₃ disonante se movería al mib₄, también disonante con lo cual se produciría un cruzamiento de voces, y de allí resolvería en el reb₄ del final, mientras que el lab₄ se mantendría.

3.3.3.- Cadencias Intermedias

3.3.3.1.- *Concierto para Piano y Orquesta*

El ejemplo 3.8 muestra tres cadencias: la que cierra el primer tema en el recuadro A, la cadencia preparatoria del segundo tema en el B, y la que cierra el segundo tema en el C. En el gráfico 3.7 cada recuadro corresponde a la cadencia respectiva del ejemplo. En el recuadro A del gráfico, aparece un grupo de tres alturas, fa_5 - $fa\#_5$ - sol_5 , que corresponden al contenido de alturas del acompañamiento del tema, el que ejecutan los violines primeros divididos a dos partes escritos con coordinación *ad libitum*.¹⁸² El tema tiene forma ternaria, empezando la parte A' con la llegada al $do\#_6$ y la desaparición de las semicorcheas. En el gráfico podemos ver como el $do\#_6$, que ha sido introducido al final de la parte contrastante, es prolongado por un movimiento de bordadura por el re_6 , hasta que se mueve por cuarta justa descendente hasta el $sol\#_5$, nota final del tema. El las corresponde a la tercera altura de un movimiento de partida y retorno sobre el $do\#_6$, formada por la secuencia: $do\#$ - si - la - si - $do\#$. De esta manera, podemos entender el movimiento cadencial en la melodía formado por dos voces a distancia de tercera mayor (la - $do\#_6$) que se mueven hacia el $sol\#_5$.

Desde el punto de vista de la textura, el tema concluye con una tercera menor, con fa_5 y $sol\#_5$ como ámbito; tomando en cuenta el acompañamiento de los violines primeros, la llegada al $sol\#_5$ también se alcanza por el sol_5 , su sensible inferior. Desde un punto de vista armónico, podemos comprobar que el movimiento corresponde a la resolución de una disonancia (sol_5 - $do\#_6$) en el $sol\#_5$. Finalmente, es posible abstraer un modelo cadencial a tres voces (tomando en cuenta la línea superior del acompañamiento), como aparece en el tercer pentagrama del recuadro, que conducen a la nota final.

En el recuadro B aparece la cadencia que conduce al segundo tema. La transición concluye en el bajo con una trasposición por c.i. 1 del contenido de alturas del

¹⁸² Véase la partitura suministrada en el apéndice. Por razones gráficas, el acompañamiento de las cuerdas no aparece en el ejemplo. Lo mismo ocurre en el recuadro B.

A: CADENCIA 1º TEMA

Handwritten musical score for Cadencia 1º Tema (A). The score is in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur and a fermata at the end. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include 'dim.' and 'pp'.

B: CADENCIA PREPARATORIA 2º TEMA

Handwritten musical score for Cadencia Preparatoria 2º Tema (B). The score is in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur and a fermata at the end. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include 'p', 'cantabile', 'mf', and 'mf con Ped'.

C: CADENCIA 2º TEMA

Handwritten musical score for Cadencia 2º Tema (C). The score is in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur and a fermata at the end. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include 'p', 'cantabile', 'mf', and 'leggero, secco'.

Gráfico 3.7: análisis, tres cadencias intermedias, Concierto para Piano y Orquesta

A

cuerdas

Modelo

B

maderas

Modelo

C

Modelo

The image displays three musical examples, labeled A, B, and C, each consisting of three staves. Example A is for strings ('cuerdas'), Example B for woodwinds ('maderas'), and Example C for woodwinds. Each example includes a staff for the instrument, a staff for the piano model ('Modelo'), and a staff for the piano solo. The piano model and solo parts show the harmonic structure and phrasing of the cadences. Example A shows a string cadence with a piano model and solo. Example B shows a woodwind cadence with a piano model and solo. Example C shows a woodwind cadence with a piano model and solo.

acompañamiento del primer tema a cargo de dos flautas y dos oboes. Podemos ver que las alturas cadenciales corresponden a la trasposición por c.i. 1 de las que aparecían en la cadencia del primer tema. El efecto cadencial es especialmente pronunciado puesto que se produce un cambio importante en la textura al iniciarse el tema, ya que el piano queda en solitario y ambas alturas de la tercera mayor (fa⁴-la⁴) son alcanzadas a través de su sensible superior e inferior, respectivamente. Tomando en cuenta que el re⁷ ha sido suficientemente repetido como para que esté presente en la conciencia del auditor, podemos ver que los intervalos cadenciales hacia el la⁴ son: cuarta justa descendente (re-la), semitono descendente (sib-la), y semitono ascendente (sol#-la), mientras que al fa del bajo se llega por semitono descendente (fa#-fa), como acabamos de señalar. Al igual que en el primer tema, podemos comprobar que el movimiento cadencial está organizado en tres voces que conducen a la altura final melódica, y que corresponde al mismo que al del primer tema, traspuesto por c.i. 1.

Finalmente, en el recuadro C aparece la cadencia con que concluye el segundo tema, el cual también tiene forma ternaria, estando centrado melódicamente en la y armónicamente en la tercera mayor fa-la. Esta tercera mayor queda establecida al inicio de la tercera parte como pedal, al igual que la tercera do-mi. El tema consta de tres estratos o planos: en el bajo las terceras mayores mencionadas, en el medio la línea melódica cromática descendente desde el sis hasta el la⁵, y en el agudo las fusas. En el plano medio el intervalo cadencial es de semitono ascendente (sib-la); en el plano superior el movimiento ascendente de fusas concluye acentuando el re⁷ como nota superior desde el cual se mueve rápidamente a través de una transferencia de octava hasta el la⁵; en el bajo se alcanza la tercera mayor fa-la con un intervalo de cuarta justa ascendente desde la tercera mayor do-mi, aunque el mi funciona también como sensible inferior de fa. Finalmente, podemos ver que el modelo armónico cadencial es el mismo que en la cadencia estudiada anteriormente, con las tres voces conduciendo hacia la nota final melódica.

El ejemplo 3.9 A muestra la cadencia final del primer movimiento del *Concierto para Piano*, mientras que los ejemplos 3.9 B y 3.9 C corresponden a la cadencia preparatoria al cuarto movimiento y la cadencia con que finaliza el tema de dicho movimiento. Las casillas

Ejemplo 3.9 A: cadencia final, primer movimiento, Concierto para Piano y Orquesta

Handwritten musical score for a full orchestra, measures 1 through 8. The score includes parts for Flute 1 and Piccolo 2, Flute 1, Oboe 1, 2, and 3, Clarinet 1, 2, and 3, Bassoon 1 and 2, Contrabassoon, Trumpet 1 and 2, Horn 1, 2, and 3, Trombone 1 and 2, Trombone 3 and Tuba, and Timpani. The music is in 4/4 time and features various dynamics including fortissimo (ff) and accents. A rehearsal mark '1' is placed above measure 8. A tempo change '3''-4'' is indicated at the end of measure 8. A key signature change 'muta in fl. gr. 2. e 3.' is indicated at the beginning of measure 1. A key signature change 'muta in fg. 3.' is indicated at the end of measure 8.

attacca

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on six staves. The first four staves are for strings: Vni I div., Vni II div., Vle div., and Vc div. The fifth staff is for Woodwinds (Wc) and the sixth for Contrabass (cb.). The music is in 3/4 time, indicated by the '3' and '4' in the top right corner. The key signature has one sharp (F#). The score shows a crescendo from *ff* (fortissimo) to *unite* (united). The woodwind part (Wc) and contrabass part (cb.) both have a *div.* (divisi) marking at the end of the phrase. The woodwind part also has a *ff* marking at the end.

Ejemplo 3.9 B: cadencia preparatoria al cuarto movimiento, Concierto para Piano y Orquesta

81

4/16 2/4 3/16 2/4 5/16 2/4 5/16

pf. solo pp pp cresc. mf

vni I pp mp mf f

vni II pp mp mf f

vle mf f

VC. f

cb. f

5/16 sostenuto ed accel. 3/4 Tempo I 4/4 3/4

pf. solo mf cantabile di mi nu eri do

Ped * Ped * Ped * Ped

rit. a tempo ma meno mosso molto rit. (lunga) attacca

pp mp p pp

1)

1) Hold down the pedal until the first note of the next movement.
Appuyer sur la pedale jusqu'à la première note du mouvement suivant.
Pedal bis zum Anfangston des nächsten Satzes niedergedrückt halten.

4.

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 84$

pf. solo

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 84$

cb. div.

p

82

cb. div.

p

mf

p

div. a 3

p sub.

p sub.

p sub.

83

VC.

p

uniti

cb. div. a 3

Gráfico 3.8: análisis de tres cadencias, Concierto para Piano y Orquesta

A

B

C

13 la-sib
13 do-reb
13 sib-si
13 reb-re
6 la-re#

13 sib-si
13 reb-re
6 fa-si
6 lab-re

6 re-lab

sib-do-re-fa-sol= 5-35 (02479)

4-23 (0257)

6 do-solb

modelo

del gráfico 3.8 corresponden al análisis de los movimientos tonales de dichas cadencias, correspondiendo las letras de los recuadros a las letras de los ejemplos.

Como muestra el recuadro A del gráfico, el movimiento melódico cadencial del plano superior del registro corresponde a un movimiento por cuarta justa descendente desde el lab⁵ al mib⁴, a cargo principalmente de la segunda trompeta. Es interesante resaltar la instrumentación, puesto que el registro en el que se inicia el movimiento y la dinámica *ff* resultan esclarecedores de la intención del compositor de resaltar el intervalo de cuarta como elemento cadencial en la estructura, es decir como ámbito melódico, intervalo que es resaltado por instrumentación, dinámica y registro, tomando en cuenta que el lab⁵ corresponde a una nota perteneciente al registro medio-agudo de la trompeta. Por otra parte, si seguimos teniendo en mente la instrumentación, podemos comprobar que las notas con que se inicia el movimiento de las trompetas, el trombón y los cornos forman las alturas de la dominante séptima de mib en estado fundamental (tomando en cuenta que en el tercer pulso del penúltimo compás los cornos 1 y 3 tocan el re⁴). En la segunda casilla del recuadro hemos reducido el movimiento cadencial para resaltar la estrategia armónica con relación a la altura final melódica, el mib⁴.

En el recuadro B podemos ver un procedimiento cadencial diferente en alturas pero con elementos armónicos similares. En primer lugar, esta cadencia cumple el rol de preparar la llegada al do del bajo como nota estructural, altura que inicia el cuarto movimiento. En segundo lugar, es muy similar a la cadencia con que concluye *Epitaph*, sólo que esta vez aparece traspuesta sobre el do. Lo que deseamos resaltar es, por un lado, la llegada al do por cuarta justa descendente, por otro lado, el movimiento armónico recesivo de las armonías: en el recuadro podemos ver que el solb³ resuelve el tritono formado con el bajo moviéndose al fa³ en la armonía final, y, finalmente, la utilización de una forma del set 4-23, pero esta vez como un sub-set de una forma del set pentatónico 5-35.

En el recuadro C, podemos ver que, de forma similar a lo que aparece en el recuadro A, el movimiento melódico a la nota final (y en este caso de inicio de la segunda aparición del tema, traspuesto por c.i. 5 en relación con el do inicial) corresponde a un intervalo de cuarta

justa descendente, como ámbito melódico del movimiento, y además, este movimiento se complementa con la aparición del *do*₂ (la cuarta justa inferior al *fa*₂), desde el que se inicia un movimiento ascendente, pero que no es completado, al detenerse en el *re*₂. En la segunda casilla del recuadro aparece el movimiento cadencial reducido a las alturas mencionadas. Si comparamos la reducción de las armonías cadenciales de los recuadros A y C, podemos ver que existe una similitud: la presencia de las alturas relacionadas con la nota final por intervalos de cuarta justa ascendente y descendente, además de aquellas relacionadas por c.i. 1, ascendente (A) y descendente (C).

3.3.3.2.- *Chain II*

El ejemplo 3.10 muestra la llegada a una primera zona climática, en el segundo movimiento de *Chain II*, clímax que es posteriormente abortado. El movimiento armónico transcurre entre dos apariciones de un mismo acorde de doce notas, con una pequeña diferencia en la instrumentación que afecta a las cuerdas.¹⁸³

En el gráfico 3.9 se muestra que el solista establece el *mi*₄ por repetición como nota preparatoria estructural al *la*₆, la altura de llegada del movimiento melódico. Tenemos así, nuevamente, un movimiento melódico por c.i. 5 que conecta con la nota objetivo de la cadencia. Por otra parte, en el gráfico podemos ver como Lutoslawski introduce disonancias de tritono en las armonías previas a la llegada al *la*₆ y que estas afectan a la nota superior de cada armonía: en la tercera armonía tenemos el tritono *do*_{#3}-*sol*₅ y en la siguiente *mi*₄-*la*_{#5}. El hecho de que este intervalo se produzca entre puntos importantes de la textura, como los respectivos ámbitos, o entre el solista y el ámbito superior, parece indicar una estrategia de tipo armónico. Este punto se refuerza, creemos, si tomamos en cuenta que la siguiente altura

¹⁸³ Es interesante señalar la estrategia rítmica cadencial. Este momento viene precedido por un comportamiento rítmico entrecortado, tanto en el solista como en la orquesta. Con la música que aparece en el ejemplo, se establece una actividad-tempo en corcheas de tresillos, lo que produce un efecto progresivo; sin embargo, el freno rítmico es activado por el alargamiento de la distancia entre los ataques de las armonías sucesivas, proceso que acompaña la repetición del *mi*₄ y el aumento del número de corcheas del gesto del violín. Pero precisamente en el momento en que se resuelve la tensión rítmica, momento que en otros ejemplos hemos visto que se produce un movimiento direccional rítmicamente activo, aquí se produce ese movimiento pero en forma complementaria con una recesión sumamente marcada en la dinámica, en la direccionalidad melódica y en la textura, produciéndose así el efecto de “clímax abortado” que hemos mencionado arriba.

35

fl. 1. 2.

ob. 1. 2.

cl. 1. 2.

fg. 1. 2.

trbe 1. 2.

trbni 1. 2.

mf

36

fl. 1. 2.

ff

con sord. ff

con sord. poco f

poco f

mf ff mf ff mf ff mf ff

div. ff mf ff mf ff mf ff

div. ff mf ff mf ff mf ff

div. a4 ff mf ff mf ff mf ff

div. ff mf ff mf ff mf ff

cb. div. ff

126

Gráfico 3.9: análisis de la cadencia intermedia, segundo movimiento, Chain II

solista

13= sib-si
13= fa-fa#
13= lab-la
13= reb-re

6= do#-sol 6= mi-la#

que es resaltada en el aspecto melódico y en el registro es el la₆, lo cual puede entenderse como una resolución de la disonancia formada por el la₅ por i.c. 1 con transferencia de octava.¹⁸⁴

3.3.3.3.- Tercera Sinfonía

El ejemplo 3.11 presenta dos puntos articulativos de importancia en la *Tercera Sinfonía*: la casilla A corresponde a lo que Aloyse Michaely reconoce como el inicio del segundo tema en su análisis de la sinfonía, en donde el mi₄ ejecutado por maderas y cornos más la percusión en placas corresponde a una repetición variada del moto con el que se inicia la obra.¹⁸⁵ Como muestra el gráfico 3.10 lo que el auditor escucha es un movimiento por cuarta justa ascendente hacia el la₄ y también un movimiento por c.i. 1 desde el mi₄ hacia el fa del bajo.¹⁸⁶ Por otra parte, y en relación con la estrategia armónica, podemos ver que lo que se produce es básicamente, y a diferencia con lo que hemos analizado hasta este momento, un

¹⁸⁴ Pensamos que esto es correcto, aun tomando en cuenta que el mi₄ forma parte del acorde final, ya que en éste aparece al interior de la textura y no es especialmente resaltado por los metales, por ejemplo, que podrían darle mayor peso sonoro.

¹⁸⁵ Michaely, Aloyse. "Lutoslawskis III. Sinfonie", en *Musik-Konzepte. Witold Lutoslawski*, 71/72/73 (1991), p. 55.

¹⁸⁶ Tomando en cuenta el cambio pronunciado de la textura cuando entra el tema y las constricciones auditivas a falta de una sintaxis compartida, las notas que corresponden a los extremos de la textura son las que tienen mayor peso, razón por la que indicamos el intervalo melódico entre el mi y el fa.

ob. *a.3*
cl. *a.3*
fg. *a.3*
cor. *a.4*
cruz-rio *con sordino*
xyl. *mp*
pf. *ppmf secco, senza Ped.*

37 *a.2*
p ma. ben marcato

1 vno I solo *f molto espressivo*
1 vno II solo *f molto espressivo*
2 vls solo *f molto espressivo*
1 vc. solo *f molto espressivo*
1 cb. solo *f*

Ejemplo 3. 11 B: N° 96, Tercera Sinfonía

Gráfico 3.10: análisis de dos cadencias intermedias, Tercera Sinfonía

A 37 B 96

Melodia

Acompañamiento: set 4-23

13= fa-fa#

13= mi-fa
13= do-reb
13= sol-lab
13= la#-si

movimiento hacia la disonancia, sobre todo si tomamos en cuenta que el tema se inicia con una novena menor entre el bajo y una nota interior (fa-fa#).

En el ejemplo 3.11 B se muestra la llegada a una repetición variada de un motivo que ha aparecido repetidas veces en los compases previos (especialmente durante el número 84, como segunda parte de una melodía temática a cargo de las cuerdas).¹⁸⁷ En la casilla B del gráfico 3.10 aparece la progresión armónica, correspondiendo la nota re en negro a la melodía, que transcurre en tres registros. Si tomamos en cuenta las notas extremas de la textura en ese momento, lo que percibimos es un movimiento por c.i. 1 en ambos extremos (reb-re, en el agudo, y mi-fa, en el bajo).¹⁸⁸ Por otra parte, lo que muestra el gráfico es que el acompañamiento, en la segunda armonía, corresponde a una forma del set 4-23 idéntica a la que aparece al final de *Epitaph*, también con fa en el bajo, aunque aquí con duplicaciones.

El efecto cadencial es especialmente pronunciado por el paso del primer acorde, de doce alturas, el cual contiene cuatro novenas menores: mi-fa, do-reb, sol-lab y la#-si, ubicadas

¹⁸⁷ Michaely reconoce este punto como parte del epílogo de la sinfonía, pero no le asigna un rol de límite formal. *Id.*

¹⁸⁸ Es interesante señalar que el res es ejecutado por la primera trompeta en el primer acorde, la cual continúa con ese nivel de altura ejecutando la melodía. En el ejemplo hemos puesto el do#4 que le precede para recalcar la llegada por semitono ascendente a la nota de inicio de la melodía.

estratégicamente entre las notas que suenan en los extremos de la textura, con la excepción del si del bajo. El movimiento armónico es notoriamente el de una disonancia resolviendo en una consonancia, resaltado además por el cambio en la instrumentación, y en el tipo y densidad de la textura.

3.3.3.4.- *Cuarta Sinfonía*

El ejemplo 3.12 presenta el número 63 y la llegada al número 64 de la *Cuarta Sinfonía*, mientras que el gráfico 3.11 presenta los acordes que ejecutan los violines I, II y las violas en *divisi*.¹⁸⁹ Esta parte corresponde a la liquidación de un agregado de doce notas a través de una paulatina contracción del espacio, finalizando en el unísono de las cuerdas sobre el sib₃, en el número 64 de la partitura.

En este punto se da inicio a una sección de carácter narrativo que lleva todo el peso expresivo del segundo movimiento.¹⁹⁰ Dicha estrategia resalta de forma especial la llegada al unísono. Si tomamos en cuenta la línea que forma el registro superior de los acordes, el intervalo cadencial corresponde, como hemos visto en anteriores ejemplos, a una cuarta justa descendente. Tomamos como referencia la línea superior del registro porque la inferior conduce un compás antes a la nota del unísono. Desde el número 63 en cada acorde se elimina una nota del agregado, tanto en el agudo como en el bajo; por esta razón se llega en el bajo al sib desde el sol. Sin embargo, Lutoslawski se preocupa de no resaltar el sib hasta que se produce el unísono. Desde este punto de vista, pensamos que la atención del auditor se centra, en el punto cadencial, principalmente en el límite superior del registro.

¹⁸⁹Esta parte concluye una sección que despliega una armonía de doce notas entre diversos instrumentos, formando una textura que se transforma en un fondo al iniciarse los acordes de las cuerdas, poco antes del número 63. La diferencia de dinámica y de textura entre dichos acordes y el resto de los instrumentos permite que las cuerdas se perciban como figura. Por esta razón no incluimos al resto de los instrumentos en el gráfico, el que se ocupa solamente de las armonías de la figura.

¹⁹⁰No es extraordinario, por esta razón, que Lutoslawski prepare la llegada al unísono con la estrategia rítmica cadencial que hemos destacado en otros ejemplos: si tomamos en cuenta las duraciones de los acordes, mensurados en corcheas, desde el segundo tiempo del primer compás del número 63, podemos ver que forman una secuencia progresiva de 6+4,5+4,5+3+3+3+2+2+2+3 corcheas. La tendencia progresiva es contrarrestada justo en el acorde cadencial, antes del sib₃, al introducir una duración mayor que las tres inmediatamente anteriores, contradiciendo así las expectativas del auditor con respecto al modo de continuidad rítmica.

63

Fl. 1.

ob. 1.

cl. 1. 2.

fg. 3.

cel.

pf.

ar. 1.

vno I solo (2.)

vni I altri div.

vni II div.

vla sola

vle altre div.

vc. solo (2.)

64

fl. 1. *f*

fl. plcc. *f* mute in fl. gr. 3.

cl. 1. 2. *f*

cl. basso *f*

trbni 1. 2. 3. *mf*

tuba *mf*

pf. *f* ped.

ar. 1.

vni I uniti *f ma cantabile*

vni II uniti *f ma cantabile*

vla sola

vle altre div. *tutte f ma cantabile*

vc. *pizz. f* *div. ff*

cb. *pizz. div. ff*

Gráfico 3.11: análisis de la cadencia intermedia, Cuarta Sinfonía

63 64

13: do-do \sharp
 13= mi-fa
 13= sol-sol \sharp
 13= sib-si

Por otra parte, encontramos nuevamente que el movimiento armónico corresponde al modelo de resolución de la disonancia: desde el acorde de doce sonidos, con cuatro novenas mayores, como señala el gráfico, la música se mueve recesivamente hasta el unísono, lo que implica la ausencia total de disonancia. También podemos comprobar que las novenas se producen estratégicamente entre las cuatro alturas extremas de ambos límites del registro (como ocurría en el ejemplo 3.11 B), indicando así la intención del compositor de resaltar esta cualidad del acorde.

Capítulo 4

Hipótesis

4.1.- Introducción

El análisis de los modelos y constricciones que hemos presentado permite elaborar una hipótesis que explica algunas de las constricciones que operan en el tercer período estilístico de Lutoslawski con relación al movimiento tonal a gran escala. Nuestra hipótesis se basa principalmente en una serie de hechos observados: primero, en las cadencias, ya sea finales o intermedias, hemos observado la utilización de c.i. 5 como intervalos cadenciales, principalmente en el registro superior de la textura; segundo, hemos observado también que, con la excepción de la cadencia final de *Epitaph*, no se producen octavas en los extremos del registro de los principales puntos cadenciales, con lo cual tenemos la superposición de dos formas cadenciales, una para cada extremo; tercero, observamos, también, la importancia del set 4-23 y de sus subset 3-7 y 3-9 como elemento cadencial; cuarto, finalmente, observamos la presencia de los intervalos de novena menor y tritono como elementos disonantes cuya resolución influye en el efecto cadencial. Como complemento a estos hechos, hemos tomado en consideración las declaraciones del propio compositor sobre sus ideas estéticas y formales, y sus consideraciones sobre las cualidades de los intervalos, tanto armónicos como melódicos, ya que corresponden a constricciones estilísticas.

Para facilitar la explicación de nuestra hipótesis hemos decidido subdividirla en dos partes: una hipótesis secundaria y una principal, siendo la primera el fundamento de la segunda, aunque ambas partes formen una sola unidad conceptual.

4.2.- Hipótesis secundaria

En su tercer período estilístico, Lutoslawski aplicó una concepción particular de la consonancia y de la disonancia, entendiendo dichos términos como cualidades sonoras opuestas. Dicha concepción constriñe dos niveles de la composición: por un lado, la organización armónica y melódica de la superficie, y por otro, con una leve variación, la organización del movimiento tonal a gran escala.

Tanto los teóricos como los compositores han utilizado los términos “consonancia” y “disonancia” de diversas maneras, definiéndolos desde un punto de vista estético o entendiéndolos con relación a su función dentro de un sistema tonal genérico. James Tenney ha estudiado la evolución de los conceptos de consonancia y disonancia en la música occidental, llegando a la conclusión de que han existido por lo menos cinco concepciones diferentes, las que denomina “CDC” (“consonance/dissonance-concept”), numerándolas en forma ascendente según su aparición cronológica: el CDC-1 corresponde a la antigüedad y se aplica solamente a los intervalos melódicos; el CDC-2 corresponde a los inicios de la polifonía (aproximadamente desde el 900 hasta el 1300); el CDC-3 corresponde a un largo período en el que predominan constricciones contrapuntísticas hasta la época del bajo figurado (desde el 1300 hasta el 1700); el CDC-4 corresponde a la “tonalidad”, desde Rameau; y el CDC-5 corresponde a Helmholtz y la teoría de los “beats”.¹⁹¹

Tenney sintetiza en forma admirable la evolución del concepto de consonancia cuando afirma:

«The implicit definition of ‘consonance’ has gone through a sequence of transformations from *directly turnable* (in CDC-1), to *sounding like a single tone* (in CDC-2), to a condition of *melodic/textual clarity* in the lower voice of a contrapuntal texture (in CDC-3), to *stability as a*

¹⁹¹ Tenney, James. *A History of ‘Consonance’ And ‘Dissonance’*. New York: Excelsior Music. 1988.

triadic component (in CDC-4), and finally to *smoothness* (in CDC-5)-
with 'dissonance' meaning the opposite of each of these.»¹⁹²

De las cinco concepciones mencionadas por Tenney, consideramos que algunos aspectos del CDC-2 y del CDC-4 pueden ser aplicados a Lutoslawski, tomando en cuenta sus afirmaciones en las entrevistas citadas. En el CDC-2 los intervalos armónicos son considerados consonantes según su carácter sonoro o por su capacidad para fundir ambas alturas en un solo tono. Así, por ejemplo, John Garland en *De mensurabili musice* (ca. 1250) afirma:

«Of the consonance [*consonantiarum*], some are called concords,
some discords. Concord [*concordantia*] is when two sounds are joined
at the same time so that one can be heard as compatible with the other.
Discord [*discordantia*] is the opposite...»¹⁹³

Garland utiliza como criterio para su clasificación la compatibilidad entre los sonidos, es decir, un criterio claramente subjetivo. Encontramos este mismo énfasis en el carácter sonoro como elemento de juicio a la hora de realizar una clasificación de los intervalos en Lutoslawski, y es precisamente en esto, y no en la clasificación en sí misma, en que podemos establecer un paralelo entre el CDC-2 y la concepción del compositor.¹⁹⁴

Nuestra hipótesis sostiene que en Lutoslawski la concepción de la consonancia y de la disonancia opera en dos niveles. El paralelo con el CDC-2 ocurre en el ámbito armónico y melódico de la superficie, y puede ser explicado de la siguiente forma: en el plano melódico,

¹⁹² *Ibid.*, p. 97.

¹⁹³ Citado en: *ibid.*, p. 22.

¹⁹⁴ Esta idea no es originalmente nuestra. Klein la ha planteado en su tesis sobre Lutoslawski, pero mencionando además la concepción de Helmholtz. Para Klein pueden ser aplicadas a Lutoslawski estas dos concepciones (CDC 2 y CDC 5, según el trabajo de Tenney). No pretendemos rebatir su planteamiento, pero sí aclarar que desde nuestro punto de vista la concepción de Helmholtz es más compatible con el segundo período estilístico del compositor, período en el que predominan totalmente las obras orquestales, y en el que Lutoslawski desarrolló su técnica de "aleatoriedad controlada", con su particular concepción del timbre y su relación con la armonía. En el tercer período, sin embargo, veremos que en las obras con acompañamiento de piano el componente del timbre no puede ser invocado como un elemento determinante para la cualidad consonante o disonante de determinadas armonías, pero sin embargo sus características interválicas sí (véase: Klein, *op. cit.*, p. 32-36).

los c.i. 2 y 5 son consonancias, los c.i. 1 y 6 son disonancias, y las diferentes versiones de los c.i. 3 y 4 son cualitativamente neutros o intermedios, con relación a ambos extremos del espectro, desde el momento que Lutoslawski no los menciona en su clasificación de intervalos ni de armonías. El plano armónico proyecta esta misma polarización, pero introduce algunas distinciones más. La siguiente tabla esquematiza la clasificación que proponemos:

Tabla 4.1: consonancia/disonancia armónica en Lutoslawski

+ Consonancia-----+ Disonancia		
c.i. 2 y 5	c.i. 3 y 4	c.i. 1 y 6 (7ª mayor = + consonancia) (9ª menor = + disonancia)

Los c.i. 3 y 4 corresponden al centro del espectro y tienen un rol especial, puesto que no existen armonías de cardinalidad 4, por ejemplo, que contengan sólo estas clases de intervalos, lo que quiere decir que no forman un extremo del espectro por sí mismos. Esto sí ocurre con las armonías del extremo consonante del espectro: hay armonías que son totalmente consonantes, como por ejemplo las formadas por el set 4-23, cuyo vector interválico (021030) es el que más c.i. 5 tiene (3) dentro de los sets de cardinalidad 4, lo que explica su utilización como sonoridad final en algunas obras, como hemos visto.¹⁹⁵

Sin embargo, no existen armonías (con cardinalidad superior a 2) formadas sólo por intervalos disonantes. Desde el momento en que Lutoslawski realiza una distinción entre dos formas de c.i. 1, la séptima mayor y la novena menor, considerando a la primera como elemento centrípeto y a la segunda como centrífugo, consideramos a la séptima mayor como consonancia y a la novena menor como disonancia. Esto quiere decir que la disposición de

¹⁹⁵ Algo similar ocurre con el set 3-9, un sub-set del 4-23, cuyo vector interválico (010020) es el que contiene más c.i. 5 de los sets de cardinalidad 3, sin contener elementos disonantes. Dicho set juega un papel importante en la conformación de los procesos cadenciales. Otro tanto ocurre con el set 3-6, set que aparece también como sonoridad final en varias composiciones: es el set de cardinalidad 3 que contiene máxima cantidad de c.i. 2 (2) y ninguna disonancia.

dicha clase de intervalos corresponde a un elemento que puede variar la cualidad consonante o disonante de una armonía. De esta forma, las armonías que contienen por lo menos una séptima mayor y ningún tritono o novena menor, y las que contengan solamente c.i. 2 y 5 representan diversos grados de una cualidad consonante; las armonías que contengan al menos un tritono o una novena menor representan algún grado de cualidad disonante. Hemos decidido incluir al tritono dentro de las disonancias porque tradicionalmente ha sido considerado un intervalo disonante, generador de movimiento, y porque de la entrevista no se desprende que la novena menor sea el único intervalo disonante, sino más bien el más disonante, ya que lo cataloga como extremo.

En el nivel de la organización del movimiento tonal a gran escala esta concepción actúa como fundamento para un sistema tonal genérico, y es aquí en donde podemos realizar un paralelo con la “tonalidad”. Es interesante resaltar como describe Tenney el CDC-4: lo denomina “dissonant-note concept”, es decir, lo que se considera una disonancia es, más que un intervalo, una nota, siendo medida de acuerdo a la fundamental del acorde.¹⁹⁶ Así, la séptima en una dominante no es considerada disonante porque forme una disonancia con el bajo (como ocurre en la concepción del bajo figurado) sino porque, en primer lugar, forma una disonancia con respecto a la fundamental del acorde, con independencia del lugar que ésta ocupe en la textura. Esto tiene una consecuencia importante: posiciona en un lugar determinado de la textura (la voz en la que aparece la nota disonante) la necesidad de resolución. Esto no ocurre en el caso de una concepción en donde sea un intervalo lo que es disonante, puesto que aquí hay por lo menos dos voces en juego, pudiendo resolverse, si se considera dicha necesidad, en cualquiera de ellas.

El paralelo con la “tonalidad” se produce por la idea de sistema tonal: al existir un punto que funciona como centro del sistema o punto de referencia, los demás elementos pueden ser mensurados y clasificados de acuerdo al intervalo que formen con el centro. Nuestra hipótesis incluye la idea de que no hay una constricción que restrinja la construcción de las armonías (como por ejemplo, sí ocurre en la “tonalidad”, en donde la tríada y el criterio

¹⁹⁶ Tenney, *op. cit.*, p. 70.

de superposición de terceras funcionan como base para la sintaxis) con lo cual no hay un número reducido de acordes disponibles. Sin embargo, las unidades de referencia son alturas específicas y no acordes, por lo tanto podemos hablar de notas disonantes y consonantes con relación al centro tonal de referencia, y en el plano de la estructura a gran escala. Así, con relación a un centro o eje tonal, las alturas que formen los c.i. 1 y 6 son disonantes, mientras que las que formen los c.i. 2 y 5 son consonantes, siendo las demás clasificadas como neutras.

Por otro lado, la concepción de la consonancia y de la disonancia que acabamos de presentar es el reverso de la que constriñe la “tonalidad”. Cuando Tenney utiliza el término “concepto de nota disonante” está refiriéndose a sus aplicaciones en la superficie: dado que el criterio para la estabilidad se basa en la tríada, el dualismo consonancia / disonancia opera en la superficie puesto que la unidad de referencia es el acorde. Sin embargo, Tenney reconoce que hacia finales del siglo XIX dicho concepto sufrió una extensión. Por ejemplo, para Hugo Riemann:

«(...) the only consonant chord in any key, in the strictest sense of the term, is the tonic chord...In C major, the chord of G is not a perfect consonance...Nor is the chord of F major a true consonance in the key of C...The effect of these chords is *dissonance-like*; or better, the perception of them contains something which disturbs their consonance; and this something is simply their *relation* to the chord of C major (...).»¹⁹⁷

Las palabras de Riemann significan la extensión del concepto de disonancia desde la superficie hasta la estructura. Es decir, en la superficie el CDC-4 opera principalmente sobre notas pero en la estructura opera sobre las armonías, y por extensión sobre las diversas tonalidades por las que atraviesa una composición. En la concepción que postulamos para la música de Lutoslawski se da también esa diferenciación entre superficie y estructura, pero en relación inversa: en la superficie, son los intervalos los que forman armonías con cualidades de consonancia y disonancia, existiendo un amplio espacio entre dichos polos, mientras que

¹⁹⁷ Citado en: Tenney, *op. cit.*, p. 83.

en la estructura son mas bien las notas las que funcionan como consonancias o disonancias.

4.3.- Hipótesis principal

En el tercer período estilístico de Lutoslawski el movimiento tonal a gran escala está constreñido por dos elementos: primero, un sistema tonal genérico basado en el concepto de consonancia y disonancia expuesto en la hipótesis secundaria. Dicho sistema constriñe sólo las relaciones en la estructura-movimiento y en los procesos cadenciales; segundo, una idea de carácter dramático consistente en la desestabilización de los elementos centrípetos del sistema por los elementos centrífugos, y su posterior estabilización. Este último elemento opera sólo en obras de cierta envergadura, como por ejemplo sinfonías y conciertos. En obras de menor alcance (obras de cámara de menor duración, por ejemplo) el nivel más profundo de la estructura-movimiento consiste en el despliegue de un set con las alturas principales del sistema tonal de referencia.

4.3.1.- Descripción del sistema

Nuestra hipótesis sugiere que el concepto de consonancia y disonancia presentado más arriba origina un modelo de distancia tonal que fundamenta un sistema tonal genérico. Dicho sistema es una organización jerárquica del total cromático constituido por las alturas organizadas en torno a un centro tonal o eje, y por una serie de funciones ejercidas por dichas alturas. Tanto la organización jerárquica de las alturas como sus funciones están constreñidas por su relación interválica con una altura que funciona como centro del sistema.

En el sistema los intervalos de quinta justa y cuarta justa asumen una importancia capital en la proyección de una altura como centro tonal. Lo anterior puede ser ampliado, aunque restringido a una dimensión local, a las alturas ubicadas una segunda menor arriba o debajo de la nota eje. Wallace Berry menciona este importante punto cuando afirma:

«In the projection of a primary factor within the PC content of a musical work (or style) much of the weight of historical practice

suggest the chief importance of its relation to the pitch a semitone below (and, in some styles, above) and the pitch a 4th below or 5th above. The “leading” or “leaning” force of the proximate pitch in semitonal relation, and the strong “natural” relation of the 5th and its inversion, emerge throughout tonal practice of all kinds as preeminent affiliations by which the central factor in the hierarchic order is approached and understood.»¹⁹⁸

Tabla 4.2: Sistema tonal genérico

Nivel D.T.	C.I.								Función Tonal	Rol Sintáctico	Función Dramática
0	0				Sol#				(0)	Centro tonal o eje	Centrípeta
1	5			Do#		Re#			(5),(7)	Auxiliares	Centrípeta
2	2		Fa#				La#		(2)	Auxiliar secundaria	Centrípeta
3	3	Si						Fa	(3)	Auxiliar secundaria	Centríp/Centríf
4	4		Mi				Do		(4)	Neutro	(Centrífuga)
5	1			La		Sol			(13),(11)	Disonancias*	Centrífuga
6	6				Re				(6)	Disonancia	Centrífuga

*.- La función (11) actúa como disonancia sólo a gran escala.

La tabla 4.2 presenta un sistema tonal jerárquicamente organizado con sol# como centro.¹⁹⁹ La disposición de las alturas corresponde a la ordenación tradicional por círculo de quintas; la primera columna de la izquierda corresponde al nivel de distancia tonal; la segunda columna de la izquierda corresponde a las clases de intervalos que se dan entre las alturas desde el sol#; en la columna “función tonal” aparecen las funciones tonales del sistema, y en la columna “rol sintáctico” aparece la naturaleza de la participación de las funciones tonales dentro del sistema (las funciones de cada función tonal). Finalmente, en la columna “función

¹⁹⁸ Berry, *Structural Functions in Music*, p. 40.

¹⁹⁹ Hemos elegido dicha altura porque representa el centro tonal del primer movimiento del *Concierto para Piano*, la primera pieza que se analizará en la fase de comprobación de las hipótesis.

dramática” aparece el rol de las funciones en el proceso de movimiento tonal a gran escala entendido como un proceso dramático.²⁰⁰

La organización de las alturas en la tabla corresponde a la estratificación proyectada por el nivel de distancia tonal. El concepto de consonancia y disonancia que constriñe el sistema tonal genérico que presentamos se corresponde perfectamente con las relaciones interválicas que surgen en el círculo de quintas, con relación a la nota de partida. Si nos fijamos en la tabla, precisamente los intervalos que Lutoslawski clasificó como consonantes (c.i. 2 y 5) son los que se forman en las primeras dos casillas luego del sol# (niveles 1 y 2), mientras que los c.i. 1 y 6, que clasificó como disonantes, están en el extremo opuesto (niveles 5 y 6). En otras palabras, nuestra hipótesis iguala el nivel de distancia tonal con el nivel de consonancia y disonancia. Los niveles 3 y 4 representan puntos intermedios entre ambos polos, lo cual justifica su caracterización como intervalos cualitativamente neutros en la hipótesis secundaria.

El sistema está formado por un centro tonal, representado por la función (0), y sus dos alturas auxiliares, representadas por las funciones (5) y (7), que corresponden al nivel de máxima cercanía al centro del sistema, puesto que representan las alturas más consonantes con relación a dicho eje, es decir las que forman un c.i. 5.²⁰¹ Desde estos puntos, si vamos bajando de nivel en la tabla nos vamos alejando de la estabilidad del centro tonal, hasta llegar a los puntos de máxima inestabilidad, representados por los niveles 5 y 6, formados por los intervalos más disonantes.²⁰²

²⁰⁰ Este punto será explicado más adelante.

²⁰¹ Las funciones aparecerán nombradas por el intervalo ascendente que forman con el centro tonal del sistema, según el nivel estructural de referencia, mensurado por el número de semitonos que contengan. Esto permite diferenciar, por ejemplo, entre la novena menor o séptima mayor, aunque ambas formen un c.i. 1 con el centro tonal. Por otra parte, la notación en forma de dígito para las funciones permite diferenciar mejor las funciones (0), (5), y (7) de las funciones “tonales” de Tónica, Subdominante, y Dominante, o I, IV, y V, puesto que no consideramos que sean armónicas, y además, la idea de escala o grado no forma parte del sistema. Finalmente, escribimos las funciones entre paréntesis para evitar una confusión cuando se hable de clase de intervalo o de intervalo genérico.

²⁰² Por esta razón encontramos en las cadencias el c.i. 5 como intervalo de llegada al centro tonal. Esto se corresponde con la idea expresada por Berry de la cadencia como proceso recesivo, y corrobora nuestra hipótesis de que la consonancia en este sistema corresponde al nivel más cercano al eje del sistema.

El nivel 2 corresponde a la función (2), que actúa como auxiliar secundaria puesto que forma una consonancia con el centro tonal, pero no un c.i. 5.²⁰³ En relación con esto no hacemos distinción entre su aparición como segunda mayor o séptima menor ya que la función auxiliar se relaciona más bien por su cercanía con el centro tonal, más que por el intervalo específico que forme con éste.

El nivel 3 corresponde a un punto intermedio: está a mitad de camino entre ambos polos (sol# y re). Sin embargo, la función (3) actúa como auxiliar secundaria pero con menos fuerza que la función (2): no forma una consonancia importante con el centro tonal, pero tampoco una disonancia, por lo que no lo desestabiliza. Con el nivel 4 el poder funcional se neutraliza puesto que se encuentra más cercano al contrapolo del centro tonal, aunque no forme una disonancia. Los niveles 5 y 6 forman disonancias con relación al eje, por lo que no tienen un poder funcional en el plano sintáctico: son elementos desestabilizadores que implican su neutralización vía resolución de la disonancia.

Las funciones son expresadas sólo en el plano melódico y están representadas exclusivamente por notas individuales.²⁰⁴ Al ser elementos melódicos, las encontraremos actuando en los extremos de la textura y/o, dependiendo el tipo de textura, en el estrato que aparezca como figura. Esto quiere decir que de ninguna manera se pueden interpretar como fundamentales de acordes o como funciones armónicas, aunque aparezcan en el bajo. Lo anterior implica la posibilidad de una dualidad en la estructura: la superposición de dos sistemas tonales separados por el registro, controlando cada uno un extremo de la textura, pudiendo darse también la posibilidad de que controlen la figura y el fondo, respectivamente.

²⁰³ También puede actuar como auxiliar de las funciones (5) ó (7), puesto que, según qué altura se trate, forma un c.i. 5 con alguna de ellas.

²⁰⁴ Además de la teoría modal, existe otro precedente de una función ejercida por notas individuales: la teoría de Harrison sobre las funciones armónicas en la música "tonal" cromática del siglo XIX y XX (véase: Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago and London: The Chicago University Press, 1994). Harrison sostiene que las funciones armónicas, desde la perspectiva del auditor, es ejercida por grados individuales, entendiendo los acordes como ensamblajes de grados. Para la exposición de su teoría, véase: Harrison, *op. cit.*, p. 15-126. Para una aplicación de la teoría a un lenguaje "tonal" del siglo XX, véase: Rifkin, *op. cit.*

Dada la importancia histórica de los intervalos de quinta y cuarta en relación con la proyección de un centro tonal sintácticamente definido, las características del sistema que hemos presentado no son arbitrarias. En las pequeñas dimensiones las funciones tonales cumplen un rol cadencial. Normalmente la función (11) aparece como sensible inferior, a veces formando una disonancia con la función (5), y la (13) como sensible superior, a veces formando una disonancia con la función (7). La cadencia se produce a través de dos estrategias: una sintáctica y otra “retórica”. Dentro de la primera estrategia encontramos dos formas. En primer lugar, la cadencia se produce por la llegada a la función (0), según el nivel de referencia, a través de una o las dos funciones auxiliares (funciones (5) y/o (7)), pudiendo participar en el proceso las funciones auxiliares secundarias (2) y (3), siendo determinante la utilización del c.i. 5 en alguna de sus formas.

Se pueden producir así las secuencias (5)-(0), (7)-(0), (7)-(5)-(0), o (5)-(7)-(0), con el agregado de las funciones secundarias auxiliares y de las funciones (11) y (13) actuando como disonancias, incluyendo así el elemento de resolución de la disonancia en el proceso cadencial. Las alturas del nivel 4 no participan en este proceso. En segundo lugar, la cadencia se produce por la llegada a la función (0) a través de una de sus funciones auxiliares secundarias, es decir, por c.i. 3 o c. i. 2. En esta forma no es determinante la utilización de alguna forma de c.i. 5, pero sí una concepción de la cadencia como proceso sintácticamente recesivo: la llegada a la función (0) se produce desde los niveles 2 y 3 del modelo de distancia tonal, niveles relativamente cercanos al centro del sistema porque no forman una disonancia.²⁰⁵

Dentro del elemento “retórico” para alcanzar el efecto cadencial encontramos la llegada a la función (0) en un acento de posición, reforzada normalmente por un acento fenoménico (usualmente una nota contextualmente más larga) o por repetición de nota, en conjunción con un cambio importante en la textura. Quisiéramos resaltar un hecho: no basta un intervalo melódico de cuarta o quinta, y/o un movimiento por semitono para activar el poder funcional de las alturas, sino que es imprescindible su participación en un proceso cadencial, aunque sea muy local, lo cual implica también la llegada a un acento de posición.

²⁰⁵ Como veremos, la primera forma es la más utilizada por Lutoslawski.

La actuación de las funciones (0), (5), (7), (3), y (2) en la cadencia se relaciona con la utilización en la estructura de formas del set 4-23 y de sus sub-set 3-9 y 3-7. Si nos fijamos en la tabla 3, el set 4-23 se forma por cualquier serie consecutiva de cuatro alturas en el círculo de quintas. Por ejemplo, si tomamos la secuencia do#-sol#-re#-la# (set 4-23) y lo traducimos en términos de funciones con relación al sistema de sol#, tenemos la secuencia (5)-(0)-(7)-(2); si tomamos la secuencia fa#-do#-sol#-re# (set 4-23) tenemos la secuencia de funciones (2)-(5)-(0)-(7). Por otro lado, si tomamos cualquier otra secuencia consecutiva de cuatro notas (es decir, cualquier otra forma específica del set 4-23 que contenga al sol#), nos va a faltar una función auxiliar.²⁰⁶ Por ejemplo, la secuencia sol#-re#-la#-fa da la secuencia de funciones (0)-(7)-(2)-(3), faltando la función (5), la cual no puede ser reemplazada por el fa puesto que éste está en relación de c.i. 3 con el sol#, es decir que es una nota auxiliar secundaria.

Ejemplo 4.1: sets funcionales

Función	(0)	(2)	(5)	(7)	(2)	(0)	(3)	(5)	(7)	(3)	(0)	(2)	(5)	(7)	(2)	(0)
Posición																
	1ª				2ª				3ª				4ª			
	1ª				2ª				3ª							
	1ª				2ª				3ª							
	1ª				2ª				3ª							

²⁰⁶ Llamamos “forma específica” de un set a una forma constituida por alturas específicas.

Lo anterior nos permite analizar la participación de estos sets en la conformación de la estructura-movimiento como sets funcionales, es decir, como sets específicos formados por tres o cuatro de las alturas funcionales. Para estudiar esto es necesario tomar en cuenta que la clasificación de Forte considera la equivalencia bajo inversión. Esto quiere decir, por ejemplo, que habrá sólo dos formas específicas del set 4-23 en las que la nota eje o centro tonal esté acompañada por sus dos funciones auxiliares y una auxiliar secundaria, y dos en la que esté acompañada de una de sus funciones auxiliares y dos de sus auxiliares secundarias. En el ejemplo 4.1 aparecen las formas específicas del set 4-23, y de los sets 3-9 y 3-7, ambos sub-set del 4-23, que contienen las funciones principales del sistema de sol#.²⁰⁷ Para distinguir las formas específicas hemos tomado en consideración la posición de la función (0) en las diversas trasposiciones de los sets ordenados como forma primaria (0257), (027), y (025), respectivamente.

En el set 4-23, sólo las formas con el sol# en primera y cuarta posición contienen las dos funciones auxiliares, puesto que el de segunda posición carece de la función (7) y el de tercera carece de función (5). Lutoslawski no siempre utiliza en las cadencias, y en la estructura, la función (2), ni las funciones (5) y (7) actúan siempre conjuntamente. En general, dado que la característica de la sintaxis se refiere al poder funcional de algunas notas como elementos individuales en el sistema, en la estructura puede aparecer cualquier set que contenga la función (0) y las funciones (5), (7), (2), o (3).

En el segundo pentagrama aparecen las tres formas del set 3-9 que contienen sol# y alguna o ambas funciones auxiliares: sólo la forma de tercera posición contiene las funciones (0), (5), y (7), mientras que en las otras falta la función (5) o la (7). En los últimos dos pentagramas aparecen las seis formas específicas del set 3-7, ninguna de las cuales contienen las dos funciones auxiliares. Puesto que en este caso sí tenemos que tomar en consideración las formas invertidas, hay dos formas para cada posición de la función (0): las de primera posición contienen la función (5) o (7), mientras que las de segunda posición sólo contienen auxiliares secundarias (2) y (3).

²⁰⁷ Dada la cardinalidad y las propiedades simétricas del set 4-23, una nota puede aparecer sólo en cuatro formas de dicho set, puesto que las cuatro inversiones repiten el contenido de altura de alguna de las formas anteriores.

4.3.2.- Funciones dramáticas

En la tabla 4.2 aparecen dos tipos de funciones: tonales y dramáticas. Esto sugiere que la idea de función actúa u opera en dos niveles de significación. En un nivel sintáctico las funciones tonales operan como elementos que proyectan un centro tonal o eje como fundamento de un sistema de relaciones interválicas, en donde el c.i. 5 juega un papel capital. Sin embargo, con el descubrimiento de un nivel sintáctico de significación sólo hemos encontrado una parte de las constricciones que operan en el lenguaje de Lutoslawski, puesto que existe un nivel de significación que opera en las relaciones a gran escala: dicho nivel corresponde al concepto de dramaturgia musical y de acción, actuando en el nivel de la estructura.

El concepto de función dramática refleja la restricción que está implícita en la declaración de Lutoslawski relacionada con la necesidad de que la obra se base en la absorción o resolución de las fuerzas centrífugas por parte de las centrípetas: nuestra hipótesis iguala el concepto de consonancia al de fuerza centrípeta, y el de disonancia al de fuerza centrífuga, pero restringiendo estos conceptos sólo al ámbito de la estructura. La hipótesis sostiene que la organización tonal a gran escala está constreñida por una idea de carácter dramático (de ahí el concepto de “función dramática”), que consiste en la desestabilización de las fuerzas centrípetas representadas por un centro tonal (0), sus funciones auxiliares (5) y (7), y las auxiliares secundarias (2) y (3), presentadas normalmente al inicio de la obra en lugares destacados de la textura y la forma (generalmente, como ejes melódicos o finales de unidades temáticas). El conflicto se produce por la aparición de las fuerzas centrífugas en lugares destacados, representadas por las funciones (13), (11), y (6), junto con sus respectivas funciones auxiliares secundarias. La resolución del conflicto, producida normalmente por el retorno a las funciones centrípetas al final de la obra, determina el movimiento a gran escala.

Siguiendo la clasificación presentada en la hipótesis secundaria, y aplicando el modelo por círculo de quintas, la tabla 4.2 refleja el modelo de distancia tonal, en donde la consonancia es entendida como un elemento centrípeto y la disonancia como centrífugo, medidas ambas en términos de cercanía y lejanía con relación a un centro. Si leemos la tabla

desde arriba hacia abajo, a medida que avanzamos una casilla nos vamos alejando del centro tonal sol#, y nos vamos acercando a su polo contrario, re; en otras palabras, sol# representa el polo centrípeto y re el polo centrífugo, cada una siendo la contraparte del otro: a ambos lados de re (6) aparecen las funciones (13) y (11), por lo que, con relación al sol#, los niveles 5 y 6 de la tabla representan el opuesto, es decir, el elemento centrífugo, de los niveles 0 y 1, que representan el elemento centrípeto.

La característica centrípeta o centrífuga de la función (3) está determinada por este hecho: sólo si actúa como auxiliar de alguna función centrífuga que aparezca como centro tonal secundario, su función será centrífuga; en caso contrario su función será centrípeta, aunque de menor importancia en relación con las funciones (5) y (7), puesto que no forma una disonancia con el centro tonal principal y, al mismo tiempo, no está relacionado por c.i. 5 con dicho centro. El nivel 4 está más cercano al polo centrífugo, sin embargo, no forma una disonancia con el centro del sistema. Este hecho significa que solamente si las alturas de dicho nivel funcionan como auxiliares secundarias de las funciones centrífugas, su rol dentro de la dramaturgia tendrá estas características.

Como hemos visto, Lutoslawski caracterizó a la séptima mayor como un elemento centrípeto. Sin embargo, desde nuestro punto de vista él se estaba refiriendo a la séptima como intervalo armónico en la superficie. En el movimiento a gran escala, como veremos, la función (11) actúa, por un lado como sensible de la función (0), o como auxiliar de la función (6) por lo que la consideramos centrífuga, aunque con un peso menor que las funciones (13) y (6) en el proceso dramático.²⁰⁸

4.4.- Complementos del método analítico para la comprobación de la hipótesis

Con el fin de comprobar nuestra hipótesis, ha sido necesario añadir un paso más al método analítico. Esto se produce por un hecho que se desprende, tanto de los conceptos de jerarquía tonal y de eventos, como de los conceptos de función lineal y tonal expuestos en el

²⁰⁸ En dicho caso, la función (11) actúa como (5) de la función (6) convertida en centro de un sistema tonal secundario.

capítulo 2. Ya sea que hablemos en uno u otro sentido, encontrar las alturas estructurales nos habilita para estudiar solamente una parte de las estrategias de movimiento tonal a gran escala, puesto que hace referencia sólo a las jerarquías de eventos y a las funciones estructurales lineales. Las jerarquías y funciones tonales son un elemento estilístico que constriñe la composición de las obras y como tal debe entenderse como previo a ellas, es decir, este tipo de jerarquías y funciones conforman una sintaxis y como tal actúan en el nivel de las reglas y constriñen las funciones lineales particulares de cada composición.²⁰⁹

Pero según nuestra hipótesis, dichas jerarquías, en las obras de Lutoslawski desde 1979, funcionan en dos niveles de significación: sintáctico y dramático. Por esto, como último paso analítico, ha sido necesario realizar una lectura de la dramaturgia en la estructura-movimiento con el objetivo de señalar las funciones centrípetas y centrífugas. Esto permite agregar una dimensión más como criterio estructural: la dimensión dramática como elemento que constriñe el movimiento tonal, de tal forma que dicho criterio puede ser un factor decisivo en la consideración de los puntos articulativos del movimiento con relación a la totalidad de la obra, puesto que es un proceso que transcurre en la dimensión de mayor amplitud.

Los criterios para la localización de las funciones lineales estructurales no toman en consideración nuestra hipótesis principal, por lo que en ningún momento consideramos una altura como estructural porque represente una función dramática. Con esto tratamos de evitar al máximo el peligro de un razonamiento de tipo circular: por ejemplo, elegir una altura para demostrar que actúa como una función dramática porque es una función dramática. En nuestra metodología, los criterios para la selección de las notas estructurales fueron enteramente contextuales; en cambio, el proceso de comprobación de la hipótesis principal se basó en el

²⁰⁹ Esto está de acuerdo con la siguiente afirmación de Berry: «Linear function is strongly conditioned by tonal function as well as, at lower levels or in nontonal context, rhythmic prominence, reiteration, stress, cadential position and like characteristics of events» (véase: Berry, *Structural functions in music*, p. 61). Nótese que Berry considera que en estilos no “tonales” las funciones lineales (estructurales) están condicionadas por lo que hemos señalado como “acento fenoménico” (cuando utiliza los términos “rhythmic prominence” y “stress”), “acento de posición” (cadential position), y “repetición de nota” (reiteration). De esta manera, menciona los tres criterios que hemos especificado para reconocer las funciones lineales estructurales en la música de Lutoslawski. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan funciones tonales que constriñan la elección de las alturas que actúen como funciones lineales, sino que de existir tendrían que estar condicionadas por dichos criterios para que el auditor pudiera internalizarlas.

análisis de las relaciones interválicas de ciertas alturas de la estructura, y su utilización en determinados puntos de la forma.

Capítulo 5

Primer movimiento del *Concierto para Piano y Orquesta*

5.1.-Forma

Desde el punto de vista del diseño el movimiento aparece claramente dividido en cuatro partes, sin embargo, y siguiendo en esto a Rae, creemos que es posible establecer un agrupamiento que trasciende las características del diseño: desde una perspectiva a gran escala, lo que oímos es una sucesión de dos estados claramente diferenciados.²¹⁰ El primer estado corresponde a la primera parte, hasta antes del número 20 de la partitura, mientras que el segundo estado abarca las restantes secciones del movimiento. Este criterio de agrupamiento puede ser explicado tomando en cuenta la instrumentación y el registro, pero sobre todo hay dos aspectos que se complementan para producirlo: por un lado, la primera parte se caracteriza, entre otras cosas, por la alternancia de dos formas de coordinación, *ad libitum* y *battuta*, cada una dominando alternativamente las unidades en que se divide la sección, episodios (*ad libitum*) y refranes (*battuta*). Esta característica desaparece por completo a partir de la segunda parte, ya que desde allí, y hasta el final, la música está escrita a *battuta*. Por otro lado, durante toda la primera parte es posible sentir una continuidad acústica en el piano como figura y en el acompañamiento de la orquesta como fondo: cada refrán conecta principalmente los estratos de la textura que aparecen como acompañamiento en los episodios, mientras que el piano se conecta a través de su propio material de alturas, creándose de esta manera un modelo de continuidad que permanece en forma estable hasta el último episodio.

²¹⁰ Rae, Charles B. *Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski since 1979*. Tesis Doctoral, University of Leeds 1992, p. 332. Tanto en el análisis de esta obra como en las siguientes, y con el objetivo de clarificar la labor del lector, en las partituras que se adjuntan en los apéndices hemos señalado el diseño formal.

La tabla 5.1 muestra el diseño del primer movimiento. La estrategia formal de la primera sección es una de las más características del compositor: la sucesión de episodios separados por refranes. La instrumentación y la textura influyen especialmente en la división del diseño: los episodios, salvo el primero a cargo de las maderas, siempre presentan al solista como figura y a las cuerdas o maderas como fondo, en una función clara de acompañamiento, mientras que el refrán aparece a cargo de las cuerdas y las maderas, salvo el primero que está a cargo exclusivamente de las cuerdas. Los refranes son percibidos siempre como una sola figura.

Tabla 5.1: Diseño de superficie, primer movimiento, Concierto para Piano y Orquesta

UNIDAD	PÁGINA	Nº ENSAYO	COORDINACIÓN	INSTRUMENTACIÓN
1er. Estado				
1ª Parte				
Ep. 1	1	1	<i>Ad Lib.</i>	Maderas+Arpa
R. 1	4		<i>Battuta</i>	Cuerdas
Ep. 2	4	2	<i>Ad Lib.</i>	P+Fl.
R. 2	6		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 3	6	5	<i>Ad Lib.</i>	P+VII+VIII
R.3	8		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 4	8	8	<i>Ad. Lib.</i>	P+VII+VIII+Vle.
R. 4	10		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 5	11	11	<i>Ad Lib.</i>	P+Fl.+Cl.
R. 5	13		<i>Battuta</i>	Cuerd.+Mad.
Ep. 6	13	13	<i>Ad Lib.</i>	P+Maderas+Cuerdas+Timbal
2º Estado				
2ª Parte	17	20	<i>Battuta</i>	P+Cuerdas+Metales+Cl.
3ª Parte	21	24	<i>Battuta</i>	P+Maderas+Cornos+Arpa
4ª Parte	26	28	<i>Battuta</i>	P+Tutti

Tabla 5.2: Diseño formal, primera parte, primer movimiento, Concierto para Piano y Orquesta

UNIDAD	FUNCIÓN FORMAL
Ep. 1 + Ep. 2	Introducción
Ep. 3	1er. Grupo Temático
Ep. 4 + Ep. 5 (parte)	Transición
Ep. 5 (parte)	2º Tema
Ep. 6	Recapitulación

La tabla 5.2 muestra que también la primera parte, desde el punto de vista de la forma, corresponde a la dramaturgia de la forma sonatina, con una introducción, un primer grupo temático (tema preparatorio y primer tema), transición, segundo tema contrastante y recapitulación, lo cual no coincide completamente con las unidades del diseño. En este proceso formal no participa el refrán puesto que solamente tiene una función transitiva entre episodios. A partir de la segunda parte lo que escuchamos es el desarrollo de algunos eventos importantes que caracterizaron la primera parte, desarrollo que no implica “textura de desarrollo” como se entiende normalmente en la forma sonata, sino más bien representa operaciones que surgen bajo las constricciones generadas por la primera parte, son consecuencias de su dramaturgia e implican un crecimiento progresivo de la tensión hasta alcanzar el clímax del movimiento, al final de la cuarta parte. Por esta razón hemos organizado nuestro análisis tomando en cuenta principalmente la organización formal.

5.2.- Primer estado (primera parte)

5.2.1.- Introducción

Como refleja la tabla anterior, la introducción corresponde a las tres primeras unidades formales: episodio 1, refrán 1, y episodio 2. El papel del refrán es claramente el de conectar un episodio con otro, y no participa, como hemos mencionado, en la dramaturgia de la forma

sonatina, ni en la estructura-movimiento a gran escala, razón por la cual no los hemos incluido en los gráficos analíticos. Antes de analizar la estructura de la introducción, consideramos necesario señalar ciertas características que destacan en el episodio 1, puesto que allí se da inicio a una estrategia en el ámbito motivico que tendrá relación con la estructura-movimiento en los episodios siguientes.

Para presentar el análisis del episodio 1, hemos dividido la música que va desde el inicio hasta antes del primer refrán en tres etapas, puesto que el sentido del movimiento se produce principalmente por transformaciones en el ámbito de la textura, por un lado, y de cambios en el aspecto motivico, por otro, y porque dicho proceso está claramente organizado en tres fases. La transformación en la textura puede ser resumida como la expansión del espacio a través del registro abarcado por un tipo de articulación instrumental (*staccato*), junto con la contracción del espacio abarcado por otro tipo de articulación (ligado).²¹¹

Primera fase. El concierto se inicia con el despliegue de una forma del set 7-22 a cargo de cinco instrumentos, resaltando especialmente la homogeneidad de la textura ya que la articulación ligado y la dinámica *pp* afectan a todas las partes. La entrada sucesiva de los clarinetes y posteriormente de la flauta 1 y el oboe 1 está subrayada suavemente por el arpa, que ejecuta las primeras notas de cada modelo. Esto significa ya una primera jerarquización puesto que no todas las notas son sostenidas por este instrumento, sino sólo las primeras de cada grupo. En la línea del arpa las primeras tres notas forman la tríada de fa# mayor y están ejecutadas además por un mismo timbre, los tres clarinetes. Posteriormente entra la flauta con el fa5, lo cual agrega una séptima mayor a la tríada, y luego el oboe 1 con el si4. Esta nota

²¹¹ Dicha transformación se produce también en otros parámetros, como la dinámica, puesto que cada tipo de articulación tiene asignada su propio rango dinámico. Para resaltar el proceso en la textura, en el ejemplo hemos anotado en notas negras la articulación *staccato* y en blancas la articulación ligado. El concepto de “expansión del espacio” se refiere al aumento del registro abarcado por la textura, o por alguno de sus elementos constituyentes (acordes, estratos, etc.). El concepto de “contracción” se refiere al proceso inverso. Jonathan Bernard utiliza los términos “expansión” o “contracción simétrica” en un estudio sobre Varese, para resaltar que el nivel de transformación del registro es el mismo en cada extremo. Véase: Bernard, Jonathan W. *The Music of Edgard Varese*. New Haven: Yale University Press, 1987, p. 50-51.

1ª fase **2ª fase** **3ª fase**

ciclo 1 **ciclo 2** **ciclo 3** **ciclo 4** **ciclo 5**

motivo "x" **motivo "y"**

FI I **OB I** **CL I** **CL II** **CL III**

Predominio motivo "x" **Predominio motivo "y"**

Expansión del espacio: articulación "staccato" **Superposición de motivos** **Contracción del espacio: articulación "ligado"**

12-1 **12-1** **7-22**

* = único instrumento que altera el modelo antes de tocar *f*
 o = notas "ligado"
 • = notas "staccato"

señala el fin de la primera parte escrita en coordinación *a battuta*. Tenemos, por una parte, un elemento consonante, la tríada, y por otro, un elemento disonante, el tritono fa-si. La primera fase corresponde al establecimiento de un tipo de textura que funcionará como fondo sobre el que serán expuestos los dos motivos principales que configurarán los temas.

Segunda fase. La aparición de la primera nota en *f* tocada por la flauta, marca el inicio de esta fase en el desarrollo de la textura. Es notoria la organización en dos planos delimitados por el registro, dinámica (*pp-f*), y especialmente, la articulación (*staccato*-ligado). La transformación se produce por adición: el aumento en la cardinalidad de las alturas, la superposición de la dinámica en *f*, y la nueva articulación. Todo esto coexiste con las alturas, la dinámica y la articulación presentadas en la primera fase. El orden de ejecución de los instrumentos en el plano superior establece un modelo, un primer ciclo que delimita las sucesivas etapas en el proceso. El agregado de cardinalidad 12 se completa cuando el primer clarinete toca el mi⁶. Nótese que después que cada instrumento ha ejecutado su respectivo motivo en *staccato*, vuelve al grupo de notas que ejecutaba en ligado.²¹² Los motivos contienen dos notas distintas y enfatizan los intervalos de tercera menor y segunda menor, con un diseño que podríamos calificar de “nota de vuelta”. Para fines analíticos, lo denominamos “x”.

Cuando la primera flauta vuelve a tocar en *f* se inicia un segundo ciclo de entradas, el cual implica ya un estado de transformación del material presentado. Desde el punto de vista motivico, se superponen las formas de “x” (clarinetes) con una forma de tres notas distintas yuxtapuestas en la misma dirección (flauta y oboe), la cual denominamos “y”. Su aparición representa una transformación en el plano superior. Otra transformación importante se produce al disminuir la cardinalidad de las alturas ejecutadas en ligado. Una vez que cada instrumento ha tocado su parte en el registro agudo, no vuelve a ejecutar las mismas notas que tocaba en el registro inferior, sino que baja una nota en el agregado, con lo cual se produce una contracción

²¹² El orden de ataque de los instrumentos no es esencial en cuanto pueden producirse desfases debido a la indicación *ad libitum*. Sin embargo, Lutoslawski anota cuidadosamente las duraciones de cada parte, e indica que las cesuras no deben durar más que una corchea con punto. Lo anterior significa que mantiene un control bastante alto sobre la continuidad y superposición rítmica de las partes, de cara a producir el sentido de proceso sucesivo en cuanto a la transformación de la textura en fases de presentación, transformación, y cambio.

del espacio dominado por la articulación ligado y empieza a tomar mayor cuerpo la articulación *staccato*.

Desde el punto de vista de la textura, el segundo ciclo representa una etapa intermedia de transformación ya que coexisten los elementos contrapuestos, sin que exista un fuerte predominio de uno sobre otro. Esto se empieza a producir en el tercer ciclo de entradas en *f*, lo cual marca un descenso aún mayor en la cardinalidad de las alturas en ligado, quedando reducida a tres notas. Las notas *staccato* no disminuyen, a pesar de que los instrumentos también bajan a través del agregado, ya que el primer clarinete, aunque toque ahora una forma de “y”, sigue permaneciendo en su registro.

Tercera fase. El comienzo del cuarto ciclo de entradas marca la llegada de una nueva fase en donde desaparece la articulación ligado y todo el agregado es ejecutado en *staccato*. Especialmente notorio es el hecho de que ya no escuchamos el motivo “x”, y toda la textura esta dominada por la dinámica *f*, lo que significa una progresión sustancial en la dinámica. Esto se produce por el aumento en la tasa de ataques con dicha dinámica; en otras palabras, en la tercera fase se asume el comportamiento rítmico (la regularidad en los ataques) de los modelos que presentaban la articulación *staccato*. Una vez que se ha establecido dicho comportamiento, entran sucesivamente cinco instrumentos más, elevándose a 10 las partes involucradas. Hay que resaltar, sin embargo, que cuando entran lo hacen en *p* y es sólo al final cuando Lutoslawski escribe un *crescendo* general. El aumento de la tensión se produce en forma gradual, principalmente por la progresión en la dinámica y el incremento en la tasa de ataques de cada modelo, que sube al doble.

El gráfico 5.2 presenta un análisis de la estructura-movimiento de la introducción, y muestra además algunas características relevantes del episodio 2.²¹³ La textura se divide

²¹³ El gráfico 5.2 es el primer gráfico en donde analizamos el movimiento tonal de una unidad completa. Por esta razón creemos necesario explicar algunos aspectos de la grafía analítica que en lo sucesivo el lector encontrará en los gráficos. Hemos tomado como modelo, si bien con ciertas libertades dada la peculiaridad del lenguaje de Lutoslawski, la grafía analítica presentada por Salzer en *Audición Estructural* (véase: Salzer, *op. cit.*, p. 305-655). Primero, los valores de las notas no indican valores rítmicos, sino valores estructurales. Segundo, se utilizan normalmente tres valores diferentes para indicar el valor estructural de las notas: blancas, negras, y notas negras sin plica. Las notas de valor más alto indican las del nivel estructural más alto. En ocasiones, según las características de cada segmento, introducimos una distinción más: las alturas con las plicas del mismo tamaño

claramente en figura (piano) y fondo (las flautas), resultando especialmente destacados por su posición en el registro el fa₆ como nota objetivo en el registro superior de un proceso de expansión simétrica del espacio cuya contraparte es el fa₄ del registro inferior, y el lab₄, fuertemente destacado por su posición, acentuación, y por ser el punto de resolución de las tensiones acumuladas durante el episodio anterior.²¹⁴ La acumulación de la tensión es tal que la llegada al lab₄ al inicio del episodio cumple con las expectativas de resolución.²¹⁵ Es importante tener en cuenta esta estrategia, puesto que dicha altura funciona como centro del sistema primario de la obra.

La llegada al fa₆ del piano señala un primer momento narrativo: es un estímulo que no se mueve hacia ningún lado, sino que capta la atención del auditor hacia sí mismo y hacia el motivo que se expone en ese nivel de altura. Al motivo lo hemos denominado “r” para recalcar que su característica principal es su fisonomía rítmica. Por otra parte, Rae sugiere acertadamente, a nuestro juicio, que el movimiento cromático de las voces presentado en la textura del piano del episodio 2 es de la misma naturaleza (en otras palabras, obedece a la misma estrategia) que el que gobierna las progresiones armónicas en la obra.²¹⁶ Existen evidencias del uso de una estrategia compartida con otras obras del último período compositivo de Lutoslawski en relación con la construcción de las progresiones armónicas a través de la conducción cromática de las voces. En el caso de esta obra, lo anterior es notorio, y con el fin de resaltar la estrategia hemos nombrado en el gráfico las cuatro líneas cromáticas

corresponden a un mismo nivel estructural. También a veces diferenciamos por el tamaño de las notas en el caso de las notas sin plica. Tercero, un corchete con líneas discontinuas sobre el pentagrama (en el caso de la línea superior del registro) o bajo el pentagrama (en el caso de la línea inferior del registro) uniendo varias funciones o puntos en la estructura señala la prolongación de una función, la cual aparece escrita sobre el corchete. Cuarto, una flecha horizontal y continua indica la tendencia en la dirección del movimiento, y debe entenderse como la prolongación de un movimiento. Quinto, un corchete sobre o bajo el pentagrama, según su ubicación en el registro, con una indicación que no es una función indica un motivo, o proceso asociativo (por ejemplo, un ciclo interválico). Sexto, dos notas unidas por una línea curva discontinua subraya un tipo especial de conexión, como por ejemplo un movimiento de sensible. Séptimo, dada las características de cada pasaje, en ocasiones utilizamos otros signos explicativos, los cuales son explicados en cada caso. Octavo, según la complejidad de la estructura-movimiento, en algunos casos hemos considerado necesario presentar dos niveles de reducción, siendo el que aparece en la parte inferior del gráfico el de mayor profundidad.

²¹⁴ La expansión del espacio es simétrica puesto que en ambos límites del registro el movimiento desde los puntos de inicio y fin corresponden a una segunda mayor.

²¹⁵ Nótese que la atención del auditor es dirigida hacia esta altura a través de la contracción que produce refrán.

²¹⁶ Rae, *The Music of Lutoslawski*, p. 219.

Episodio 1

Episodio 2

4-5

"s"

"r"

(ep. 3)

"a"

"b"

Maderas

Piano.

actividad-tempo: progresión

actividad-tempo: recesión

13= do#-fa
13= sol-sol#
13= si-do
13= re-re#

6= sol#-re
13= re-mib
6= mi-sib
13= mi-fa

"s.in"

(5)

(0)

del piano de acuerdo con su ubicación en el registro: “s”, “a”, “t” y “b” (soprano, alto, tenor y bajo), las cuales, como veremos más adelante, cumplen un importante rol motivico.²¹⁷

Al analizar el episodio 1 veíamos que el sentido del movimiento estaba fuertemente determinado por el proceso progresivo de transformación de la textura, y por el aumento de la tensión que producía la entrada de nuevos instrumentos en la tercera fase de dicho proceso. Además, el episodio se caracterizaba por su contenido fijo de alturas, por su disonancia relativa, debido a su cardinalidad 12, por la transformación cuantitativa de la dinámica hacia *f* y el aumento en la tasa de ataques. El refrán 1 aumenta sólo ligeramente la tasa de ataque, ya que de 10 instrumentos que participaban en el episodio se pasa a 12. Con respecto a la dinámica, sólo se produce un cambio hacia el centro del compás, pero concluye en el mismo nivel que el episodio. Sin embargo se produce una recesión importantísima en el parámetro de la altura, el cual antes se mantuvo fijo. Esta recesión afecta principalmente al registro y a la cualidad armónica, a través de la contracción del espacio de 27 semitonos a 0 con la llegada al lab₄, y del movimiento de disonancia relativa (el agregado) a un nivel de cero disonancia o consonancia absoluta. Con el refrán se produce una descarga de la tensión acumulada con el movimiento al lab₄, pero esta recesión, cuyo objetivo manifiesto ha sido resaltar dicha altura, es sólo momentánea puesto que con la entrada del solista se vuelve a un nivel disonante: la progresión de acordes es disonante: los acordes primero y último contienen tritonos, y todos presentan una novena menor. De esta manera, podemos ver que la progresión armónica de la introducción puede ser resumida así: disonancia (agregado de 12 notas)-disonancia 0 (lab)-disonancia (episodio 2).

En el período de la práctica común, la introducción normalmente se realizaba a través de una prolongación de la armonía disonante de la dominante, ya sea a través de un pedal o de alguna progresión armónica subsidiaria de ésta, pudiendo alcanzar un alto grado de elaboración: esto pone de manifiesto que la prolongación de la disonancia era el factor

²¹⁷ En el gráfico, el motivo “t” aparece abarcando cuatro notas, incluyendo el do[#]5. Esta nota tiene un peso acústico mucho menor que el re del primer acorde, sin embargo, estos motivos serán utilizados más adelante en la estructura, y “t” incluirá al do[#], razón por la cual lo hemos incluido dentro del motivo. Por otra parte, y desde un punto de vista acústico, dada la proximidad temporal y en el registro, es posible sentir el movimiento por semitono entre el do[#] y el re, lo que apoya nuestra visión del motivo.

principal.²¹⁸ De esta forma, las introducciones pueden analizarse así como una anacrusa del evento principal en el parámetro de la altura, que es la llegada a la tónica (nota-objetivo), y la llegada a un evento principalmente narrativo.²¹⁹ A nuestro juicio, los dos episodios prolongan una cualidad disonante preparando así la llegada al primer grupo temático.

En el tercer pentagrama del gráfico aparece señalada la estructura-movimiento de la introducción. En el registro superior el movimiento está constreñido por un motivo que hemos denominado “s.in”, puesto que contiene al motivo “s”, pero abarca toda la unidad formal. El motivo “s.in.” tendrá un importante rol estructural, lo cual reafirma nuestra hipótesis de que los dos primeros episodios forman una unidad formal en cuanto al carácter y a su impulso, puesto que el motivo señalado abarca estos dos episodios y así es expuesto para que pueda ser captado por el auditor. El bajo está gobernado por un despliegue del set 3-9, set que ya hemos encontrado al analizar algunos procesos cadenciales del compositor, aunque aquí la disposición del set tiene un carácter mucho menos conclusivo, dada su direccionalidad ascendente y el lugar en que aparece su última nota, el fa#4, como soporte de una armonía disonante en un punto que señala la detención de la música. Esta armonía está formada por el set 4-5, el cual volveremos a encontrarlo proyectado en la estructura, más adelante. La estrategia de movimiento en el bajo puede ser leída con relación al sol#/lab como centro sintáctico. Tanto el do#4 como el fa#4 pueden ser entendidos como función (5) y (2),

²¹⁸ Lo anterior se muestra claramente en un análisis que realiza Berry de la introducción de la 2ª Sinfonía de Brahms (véase: Berry, *Structural Functions in Music*, p 266-280). El mantenimiento de la disonancia se produce por una larga prolongación de la dominante, mientras que los otros parámetros se mueven de progresión a recesión en forma fluctuante. Hay una notable recesión en la textura, sobre todo, llegando al final a un fuerte descenso de la densidad y la sonoridad. Gracias a la sintaxis tonal, es posible que los parámetros secundarios actúen en dirección contraria que la dirección armónica. En el *Concierto*, sin embargo, lo que se produce es lo contrario, ya que la fluctuación armónica (movimiento de la disonancia a la consonancia) no obedece a una sintaxis compartida, con lo cual la acción complementaria de los demás parámetros se hace necesaria para la obtención del efecto emocional en el auditor (la creación de una expectativa de resolución).

²¹⁹ Charles Rosen caracteriza a las introducciones de las sonatas del período clásico de la siguiente manera: «Las introducciones dan importancia a los comienzos tranquilos, definen la tónica y casi invariablemente cambian a través de un giro hacia el modo mayor a un pedal de dominante y a una semicadencia sobre el V. En su aspecto rítmico lo idóneo es enfocarlas como anaerusas a gran escala, siendo en su aspecto armónico el pedal de dominante el elemento más importante de su estructura (como también si consideramos su efecto emocional, puesto que produce la sensación de que va a ocurrir algo)». Véase: Rosen, Charles: *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1987, p.254.

respectivamente.²²⁰ Todo lo anterior nos ha conducido a la hipótesis de que Lutoslawski presenta aquí un proceso formal introductorio en carácter, cuyo rol es presentar elementos motivicos y estructurales que jugarán un rol importante en el movimiento, en un entorno que crea una fuerte expectativa.

En este sentido es interesante detenerse un momento en la armonía que sustenta la presentación de “r”. Si analizamos su contenido de altura podemos ver que fa#-sib(la#)-mi forman por sí solos las notas principales de una dominante séptima: la fundamental, que aquí se encuentra sintomáticamente en el bajo, y la tercera y la séptima, formando el tritono característico de dicha función. Si nos encontramos estas alturas en una obra del período de la práctica común en una progresión V-I, fa# se movería una cuarta justa ascendente o quinta descendente mientras que la# lo haría por semitono ascendente y mi por semitono descendente, creando una estructura que contendría si y re#/mib. En el gráfico podemos comprobar que estas dos alturas son las que aparecen iniciando el siguiente episodio. Es notable el hecho de que en el episodio 2 sib y mi aparecen en la quinta octava y en el episodio siguiente si y mib aparece en esa misma octava. Esto sugiere que el tercer acorde del episodio 2 funciona como una “quasi dominante”, por lo menos como referente estilístico en una dimensión local. Dicha función es sugerida por la conducción de la voces, y por parte de los componentes de la estructura. El hecho de que la nota que no “encaja” con las notas restantes del acorde en relación con la sintaxis tonal (el fa) produce una novena menor, caracterizado por el compositor como un factor centrífugo, o sea, generador de movimiento, sugiere que Lutoslawski actúa reemplazando elementos que producirían una asociación inmediata con la tradición, como un acorde de dominante séptima, por ejemplo, por elementos que mantienen su función estructural, entendida como una cualidad de movimiento disonante, dirigida hacia un punto determinado del espacio, función que actúa además como un referente. Esto apoya nuestra interpretación del episodio 2 como parte de la introducción, ya que se prolonga la cualidad disonante en la armonía hasta llegar a un acorde que funciona como una “quasi dominante”, dejando pendiente la resolución de las expectativas generadas por la introducción

²²⁰ Tomamos en consideración sólo el extremo inferior del registro puesto que la distancia entre el mi6 del agudo y el lab4 es mucho mayor. En este sentido, el hecho de que ambos extremos del registro estén estructurados por procesos distintos (asociativo, en el registro superior, y sintáctico en el inferior) apoya nuestra visión.

de la orquesta, siendo esto congruente con el carácter suspensivo del final del episodio.

5.2.2.- Primer grupo temático

El episodio 3 puede ser dividido, desde el punto del diseño, en dos partes claramente diferenciadas: un tema preparatorio, compuesto básicamente por el motivo “r” y la repetición del sis, y el primer tema o tema principal, que se inicia a partir del salto de octava hacia el si⁶.²²¹ Puesto que la textura aparece dividida en tres estratos diferentes (melodía, acompañamiento del piano en el primer tema, y acompañamiento de la orquesta) hemos escrito la música en el gráfico 5.3 en tres pentagramas, uno para cada estrato de la textura, correspondiéndole a cada uno un pentagrama su línea de movimiento.

Si observamos el diseño de los temas, podemos comprobar que cada uno tiene una forma ternaria. En el que hemos denominado “tema preparatorio”, la parte A consta de tres apariciones del motivo “r” sobre sis, lo cual permite establecer una relación con la anterior aparición del motivo sobre fa⁶, en el episodio 2, destacando el tritono entre ambas alturas. La parte B corresponde al movimiento de partida y retorno desde el sis pasando por el fa^{#6}. El retorno al sis señala el inicio de A’. El primer tema es más complejo, pero también tiene una forma ternaria fácilmente reconocible: las partes extremas están conectadas motivicamente por un motivo formado por “x” e “y”, y por su fisonomía rítmica (tomando en cuenta el segmento de corcheas de A), mientras que B es contrastante desde el punto de vista melódico y rítmico.

La función preparatoria del tema que inicia el episodio viene dada por diversas características: primero, el acompañamiento de la orquesta es activo, móvil, con relación al acompañamiento del primer tema, que es estable e inmóvil; segundo, existe una relación estructural de disonancia resolviendo en consonancia entre ambos temas: oímos en el parámetro de la armonía el tritono fa-si durante la totalidad del tema preparatorio, y sólo es resuelto con el movimiento hacia el si^{b6} en la melodía, al inicio de la parte B del primer tema; tercero, como muestra el ejemplo, la parte B del tema preparatorio introduce los contornos de

²²¹ Hemos escrito el tema a la octava inferior con relación a como aparece en la partitura para facilitar su lectura.

Gráfico 5.3: análisis del primer grupo temático

Tema Preparatorio **Tema 1**

The musical score is divided into two main parts: **Tema Preparatorio** and **Tema 1**. **Tema Preparatorio** consists of sections A, B, and A'. Section A contains a complex melodic line with many notes and rests, marked with a circled 5. Section B contains a similar melodic line, marked with a circled 6. Section A' contains a melodic line with a circled 7. **Tema 1** consists of sections A, B, and A'. Section A contains a melodic line with a circled 5. Section B contains a melodic line with a circled 6. Section A' contains a melodic line with a circled 7. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also set numbers in circles (5, 6, 7) and set names like 'set 3-1', 'set 4-5 (mi-fa-sol-si)', and 'set funcional: 3-9, 3-P, (do#-re#-sol#)'. The score is written in a complex, multi-staff format with many notes and rests.

los motivos “x” e “y”, de tal forma que preparan la audición del motivo “xy” que oímos en las partes extremas del primer tema (dicho motivo aparecerá nuevamente en la estructura del episodio 6); cuarto, existe un proceso progresivo en la dinámica en la parte A’ del tema preparatorio que conduce al primer tema: dicha progresión, unido al establecimiento del acompañamiento de las cuerdas en un grupo de alturas fijo, permite sentir el último sis del piano como el verdadero acento estructural, o sea, el punto hacia el que se dirige la música anterior; quinto, el perfil melódico del primer tema es preparado por la repetición del sis, porque el salto a la octava superior, al inicio del tema, resulta especialmente resaltado después del pedal, determinando así el perfil melódico descendente como compensación del salto.²²²

Finalmente, existe una relación de contraste entre ambos temas: el primer tema es mucho más complejo que el tema preparatorio, recayendo sobre él todo el peso narrativo. No sólo es más complejo desde el punto de vista de la textura (tres estratos contra dos del tema preparatorio), sino que también es mucho más compleja la fisonomía rítmica, menos repetitiva y más variada.²²³ El contraste se da también en la utilización de materiales interválicos distintos: el primer tema ofrece una cualidad distintiva puesto que, en la melodía, está formado exclusivamente por el modo 2+5, y en el acompañamiento del piano, está formado por el modo 1+2 casi en forma exclusiva (a partir del cuarto grupo de semicorcheas), mientras que el tema preparatorio, al tratarse de un pedal melódico, no resalta ninguna cualidad interválica.

Hemos señalado en el primer tema la utilización de una forma combinada de los motivos “x” e “y”. Podemos comprobar también que en A’, la parte “y” del motivo sufre una variación por la prolongación sobre el reb/do#, variación que implica la utilización de una versión invertida de dicho motivo. El acompañamiento del piano está relacionado motivicamente con el acompañamiento de las cuerdas: en ambos encontramos la utilización

²²² Éste es un buen ejemplo de lo que Meyer denomina “llenado de hueco”: «El hueco—que puede ser un único salto (normalmente dentro de la misma octava), un patrón coherente de saltos (un acorde, por ejemplo) o alguna estructura más compleja percibida como disjunta—crea una impresión de incompleción que implica el llenado. En el llenado, la mayoría de los tonos que se han saltado en la primera parte se presentan en un movimiento más o menos conjunto. Como norma, el hueco conlleva un movimiento de subida y el llenado, un movimiento descendente conjunto, pero son posibles otras combinaciones». Véase: Meyer, *El Estilo en la Música*, nota 78, página 377.

²²³ Con relación a esto, notemos cómo las partes exteriores del tema, formadas por el motivo “xy” significan una recesión en las duraciones, a diferencia de la estabilidad en semicorcheas del inicio de la parte A y de la parte B.

repetida de formas del set 3-1.²²⁴ Finalmente, debemos resaltar la utilización de dos formas del set 4-5 como puntos de partida y de llegada en el movimiento del tema preparatorio, controlando la totalidad de la textura. Este set ya ha aparecido en el episodio anterior, en el último acorde del piano, lo cual indica un elemento de asociación entre ambos episodios.

En los tres pentagramas inferiores del gráfico aparece el análisis de la estructura-movimiento del pasaje. Consideramos que este episodio ejemplifica perfectamente la estrategia de la repetición para dotar a ciertas alturas de un poder funcional como jerarquía de eventos. El si, por ejemplo, queda especialmente resaltado en el tema preparatorio por su prolongada repetición en la octava quinta y sexta. Una vez que se abandona el si⁶ ya ha sido suficientemente gravado en la conciencia del auditor.

En el caso del acompañamiento de las cuerdas, es notable el hecho de que el fa⁵ sea la nota común entre las tres formas del set 3-1 que se yuxtaponen a lo largo del tema preparatorio. Esto implica la constante presencia de dicha nota, a través de su repetición y de su posición en la textura del estrato (como nota superior, en el primer grupo, y como inferior, en el segundo grupo). Pero cuando queda mayormente resaltado es a lo largo del primer tema como extremo inferior de la textura. El re^{#5} en el tema preparatorio sobresale por que delimita el extremo inferior del registro, y también por su acento de posición, como nota de inicio. En la melodía del primer tema también encontramos la repetición como estrategia para crear la jerarquía de eventos: tanto el mi^{b6} y el re^{b6} son resaltados por repetición en la parte B.

La estructura del tema preparatorio se encuentra formada por el pedal sobre el si⁵ en la melodía y sobre el despliegue del motivo “s” en el bajo, además de la relación asociativa del set 4-5 como punto de partida y llegada, controlando toda la textura. Es notable, sin embargo, y con relación a la confirmación de nuestra hipótesis, que Lutoslawski se preocupa de confirmar sintácticamente el si a través del movimiento sobre su función (7) en la parte B del tema.

²²⁴ Los motivos señalados en el episodio anterior (“s”, “a”, y “b”) también son formas del set 3-1, pero dado que más adelante nos encontraremos con la utilización explícita del mismo contenido de alturas, creemos correcto entenderlos como motivos diferentes. Cuando nos refiramos al set 3-1 como elemento asociativo debe entenderse entonces que destacamos su característica como set, independiente de la forma en que se utilice.

La estructura del primer tema es algo más compleja. La melodía está controlada por el despliegue de la tercera si-sol# como puntos de inicio y fin. Podemos notar, sin embargo, como el tema implica el establecimiento de la función (0) sobre el sol# a través de la yuxtaposición de sus dos funciones auxiliares: mib (7) y reb/do# (5).²²⁵ Esta última altura es prolongada por el despliegue de dos voces estructurales señaladas cuando estudiamos esta cadencia como modelo. Ahora podemos ver de una forma más completa que las voces despliegan dos progresiones lineales: la del registro superior prolonga específicamente el do# mientras que la del registro inferior conecta dicha altura con la nota final. En el acompañamiento se produce una línea de movimiento cromática y, en gran medida, uniforme; sin embargo tenemos que tomar en cuenta un hecho: dada las características rítmicas de los estratos superpuestos en el piano, la acentuación de cada grupo de semicorcheas en la mano izquierda no coincide normalmente con las acentuaciones de la melodía, con lo que adquieren un ligero relieve las alturas señaladas por la coincidencia de los ataques. Con relación a esto, hemos señalado con líneas verticales en el gráfico los puntos de coincidencia entre ambos estratos: podemos ver como el acompañamiento está estructurado a través de la proyección del set 4-5 formado por do-si-la#-fa#. Dicho set prolonga el movimiento entre si y fa como puntos de inicio y fin del estrato.

Finalmente, existe un hecho que no podemos pasar por alto: en el episodio 2 veíamos que la sintaxis melódica que nosotros proponemos podía ser rastreada en el bajo, a través del set 3-9 formado por las funciones (0), (5), y (2) sobre sol#. Dicho set es un subset del 4-23, y la nota que le faltaba para completarlo es el re/mib, el cual aparece en el bajo al inicio del episodio 3. De esta manera, podemos ver que hasta este punto la sintaxis la encontramos en el bajo. Pero a partir del primer tema la sintaxis la encontramos en la melodía, mientras que el bajo permanece estático. Podemos entender que, en cierto sentido, la progresión (3)-(7)-(5)-(0) de la melodía continúa la progresión (0)-(2)-(7) del bajo. Lo que se produce es un desplazamiento del proceso sintáctico desde el bajo hasta el plano melódico. Esto es

²²⁵ Debemos tomar en cuenta que el sol#/lab ya ha sido establecido por una estrategia fenoménica en el episodio 2, por lo que el proceso sintáctico que mencionamos funciona más bien como una confirmación de la función de dicha altura como centro estructural.

congruente con el hecho de que el primer evento narrativo de importancia sea el primer tema, puesto que en él se centra la atención del auditor. Por esta razón, con respecto al movimiento del bajo del tema preparatorio, hemos encerrado en un rectángulo la progresión (7)-(3), porque dichas funciones no aparecen ya en relación melódica con la función (0) dado que la sintaxis empieza a situarse en la melodía.

5.2.3.- Transición

Como muestra la tabla 5.2 la transición abarca desde el episodio 4 hasta la mitad del episodio 5, produciéndose un desfase con respecto al agrupamiento del diseño. En el gráfico 5.4 mostramos el análisis de la estructura-movimiento de la unidad formal, indicando las tres fases en que puede ser dividida.²²⁶ La primera fase corresponde a la primera mitad del episodio 4, extendiéndose hasta el número 10 de la partitura, momento en que el solista queda en solitario por primera vez en la obra; la segunda fase abarca desde este punto hasta el final del episodio 4; la tercera fase abarca la primera mitad del episodio 5, concluyendo con el cambio de la instrumentación al quedar nuevamente el piano en solitario. Hemos dividido la transición en fases para destacar que cada una de ellas corresponde a un estado en el proceso de cambio desde un sistema tonal primario a uno secundario: la primera fase cumple con la función de alejarse del sistema sobre sol#/lab y del modo interválico 2+5 que caracterizaba al primer tema, a través de un proceso de estiramiento interválico; la segunda fase prepara la recepción auditiva de un sistema secundario sobre la; finalmente, la tercera fase corresponde a un proceso cadencial sobre el la como función (0).²²⁷

²²⁶ En el episodio 4 encontramos tres líneas de movimiento estructural. En la primera fase, cada una corresponde a los estratos de la textura: melodía, acompañamiento del piano, y acompañamiento de las cuerdas. En la segunda fase se elimina el acompañamiento de las cuerdas, sin embargo la mano izquierda del solista prosigue, como veremos, con la línea estructural iniciada por las cuerdas. Por esta razón, hemos organizado el gráfico en tres pentagramas, uno para cada línea estructural.

²²⁷ Meyer define el estiramiento de la siguiente forma: «Para cualquier parámetro de la música, el estiramiento implica un aumento de *grado* con relación a alguna norma o precedente no sintáctico.» (véase: Meyer, *El Estilo en la Música*, p. 387). El “precedente” en este caso está forjado por los de segunda mayor y cuarta justa al inicio del episodio. Dichos intervalos aparecen posteriormente como séptima menor y quinta justa, esto ayuda a alejar de la conciencia del auditor los intervalos predominantes del episodio anterior, aunque mantenga el modo interválico.

1ª fase **2ª fase** **3ª fase**

(Epis. 4) (Epis. 5)

8 10 11 12

(0) —————→ (13)

(0) (5) (4)=(3)/la (7) (0) set funcional: 3-9, 3' p. (re-mi-la) (5) (0)

prog. crom. fa-la

"S"

do#

fa

Este proceso es análogo al que ocurre normalmente en las transiciones de una sonata, lo cual confirma nuestra hipótesis sobre el rol funcional de ciertas alturas dentro de un sistema jerarquizado de relaciones. Si nos fijamos en el gráfico, en el estrato superior de la textura (melodía), el movimiento en la primera fase va desde el sol#⁵ hasta el do⁷, pasando por el do#⁶, lo cual implica un alejamiento progresivo del centro del sistema puesto que significa la progresión funcional (0)-(5)-(4), es decir un movimiento desde el nivel 0 hasta el nivel 4 de nuestro modelo de distancia tonal.²²⁸ Este alejamiento progresivo desde sol#/la^b se invierte al comienzo de la segunda fase, transformándose en un movimiento de acercamiento hacia el la como centro sintáctico, lo cual también es corroborado por nuestro modelo de distancia tonal: se llega al la⁷ pasando por el do⁷ y el mi⁶, lo que corresponde a la progresión funcional (3)-(7)-(0), es decir, del nivel 3 al nivel 0.²²⁹ En el inicio de la segunda fase no existe un movimiento cadencial hacia el la pero si una supremacía fenoménica de dicha altura: el mi⁶ corresponde a un acento de posición, pero el verdadero acento estructural corresponde al la⁷, puesto que es la nota superior de una armonía que es arpegiada. La importancia de la nota la se ve corroborada por que es objeto de una prolongación, como inicio y fin de un movimiento que implica su transferencia de octava. Al interior de este movimiento, encontramos que las alturas superiores que implican algún grado de acentuación corresponden a las alturas funcionales sobre fa, sin embargo dicha altura no aparece en un contexto similar al la como para poder considerarlo centro de algún movimiento sintáctico. Consideramos que forma parte de una estrategia cuyo objetivo es preparar acústicamente la llegada a fa, el cual dominará el bajo en el segundo tema.²³⁰

La tercera fase corresponde al movimiento cadencial que conduce al segundo tema, en el número 12 de la partitura. La estrategia implica una prolongación de la función (5) hasta el

²²⁸ En la melodía se produce una división clara en el número 9 de la partitura, lo cual permite entender al sol#, do# y do como notas con acento de posición, como inicio de unidades formales (sol# y do#) y fin (do). No consideramos al fa#⁵ como una nota estructural de importancia dada la trayectoria gradual ascendente del plano melódico como un todo. Según nuestro parecer, dicha altura implica un movimiento hacia el interior del registro total de la textura, y como tal tiene menor énfasis acústico.

²²⁹ Si bien presentamos este argumento con el fin de sustentar nuestra hipótesis, quisiéramos resaltar que la interpretación funcional la realizamos como “significado determinado”, es decir, con respecto al objetivo total del movimiento de la transición, que es el la.

²³⁰ Pensamos que Lutoslawski juega con los referentes de la tonalidad mayor-menor presentes en la memoria del auditor: en la segunda fase de la transición, las alturas estructurales de la melodía recorren la tríada de fa mayor.

gesto cadencial que conduce a la función (0) sobre la. Tomando en cuenta el movimiento en la parte del piano en su conjunto, podemos comprobar que la estructura corresponde a la transferencia de octava de la séptima mayor mib-re, lo cual es congruente con la clasificación de los intervalos realizada por Lutoslawski, que consideraba a la séptima mayor como una consonancia. Si retrocedemos un poco, podemos ver que el mi⁶ que inicia la segunda fase suena junto al fas, formando otra séptima mayor, por lo que las dos funciones auxiliares de la han aparecido como notas superiores de una consonancia armónica.

Los dos estratos inferiores están estructurados a través de prolongaciones de intervalos, y ambos muestran una característica especial: la prolongación que abarca toda la transición es una réplica de la prolongación que estructura las primeras dos fases. En el estrato medio, que corresponde al acompañamiento del piano en la primera fase y posteriormente a la mano izquierda del pianista, lo que escuchamos es una progresión lineal cromática, con un desplazamiento de octava, que subraya la tercera mayor que funciona como el objetivo de la transición.²³¹ En la tercera fase, el estrato medio corresponde a la mano izquierda del pianista y, como ya hemos visto, prolonga al mib por transferencia de octava hasta el la⁴, produciéndose así la unión momentánea entre la melodía y el acompañamiento.

El bajo presenta al inicio dos líneas, una superior y otra inferior. La superior, de menor rango estructural, corresponde al motivo “s” y abarca toda la primera fase, conectando con el fas que inicia la segunda. La inferior es la de mayor envergadura en lo que concierne a la estructura puesto que abarca toda la transición, consistiendo en la prolongación del movimiento entre do# y fa. Como muestra el gráfico, este movimiento ya ha aparecido en la

²³¹ El fas que inicia el estrato aparece como nota inferior del piano, y al mismo tiempo es la primera nota del grupo de tres semicorcheas. Si seguimos la trayectoria de dicho gesto, podemos comprobar que se produce una ampliación interválica, sugiriendo dos voces contrapuntísticas, cada una representada por las notas extremas de cada grupo, de tal forma que la voz inferior conduciría al sib⁵ mientras que la superior lo haría al solb⁶. Como dicha voz es la superior y además concluye con la secuencia lineal de eventos con que finaliza la primera parte, la consideramos un acento de posición y como tal, de mayor peso estructural que el sib⁵. Esto ejemplifica la diferencia entre línea y voz. La línea prosigue en la segunda fase con la nota superior del primer arpeggio de la mano izquierda, produciéndose el sol⁶, gesto que está formado por el set 4-26. El segundo gesto corresponde a la trasposición por c.i. 1 de este set, produciéndose el sol#⁶; las cuatro últimas corcheas del episodio corresponden a la trasposición del mismo set por c.i. 5 (con referencia a la última posición), y al inicio del siguiente episodio, en la mano izquierda, vuelve a aparecer el set traspuesto por c.i. 2. La línea cromática concluye en el la⁶, justo antes del refrán.

estructura conectando los dos puntos de inicio de las dos primeras fases. El *fas* corresponde al punto intermedio de la prolongación del *do#5*, punto de inicio y fin de la primera y segunda fase, respectivamente. En la tercera fase el *do#5* conecta con el *fa#4*, que actúa como sensible superior sobre el *fa4*, objetivo del bajo en la transición. Finalmente, cabe señalar que, en menor medida, el *do#4* también es prolongado por dos movimientos de bordadura incompleta (b.i. en el ejemplo).²³²

5.2.4.- Segundo tema

El segundo tema presenta una forma ternaria y su textura, en las unidades extremas, una superposición de tres estratos rítmicamente diferenciados, mientras que en la parte B oímos sólo un estrato como figura. En A y A' la textura se divide en figura (una línea melódica resaltada por la dinámica *mf* y la indicación *cantabile*), y fondo, aunque aquí es necesario realizar una distinción más precisa: mientras el estrato inferior, formado por los pedales sobre la tercera mayor *fa4-la4* (en A) y las dos terceras mayores *do5-mi5* y *fa4-la4* (en A'), por su fisonomía y estabilidad rítmica aparece como un fondo, el estrato superior, si bien corresponde a un segundo plano por su dinámica con relación a la figura, es mucho más móvil, destacando además por su posición en el registro. De esta forma, tenemos que la textura en el segundo tema es algo más compleja que en el primer grupo temático, lo cual nos ha llevado a efectuar una gradación con respecto al nivel en que los estratos son percibidos: como figura el estrato medio, mientras que como fondo, en primer lugar el estrato superior, y finalmente el estrato inferior.²³³

²³² La primera bordadura es interesante puesto que refleja una estrategia de la dramaturgia. El movimiento de *do#5-res* sugiere al auditor la llegada al *mi5/re#5*, ya que en los dos episodios anteriores Lutosławski ha presentado un modelo rítmico de tres armonías sucesivas, y en el episodio anterior, también ejecutadas por las cuerdas, las tres armonías formaban una progresión cromática ascendente. La suspensión del movimiento justo antes de la llegada al *mi5/re#5* crea una expectativa que es resuelta al inicio del episodio siguiente, en donde el *mi5* inicia el gesto de la mano izquierda. Tomemos en cuenta que en ese momento dicha altura representa realmente la nota inferior de la textura

²³³ Para mayor claridad, en el gráfico hemos escrito cada estrato en un pentagrama separado respetando su ubicación en el registro. En la parte analítica del gráfico, el cuarto pentagrama presenta la estructura-movimiento de la línea melódica superior y de la figura, mientras que el quinto pentagrama presenta la estructura del bajo. El sexto pentagrama presenta un elemento asociativo en la estructura de la figura, que por razones de espacio no pudimos escribir en el pentagrama respectivo.

En nuestra opinión, una de las características que más resalta en el tema es la utilización del modo 1+6 en la figura, siendo el extremo opuesto al modo que aparecía en el primer tema, utilizando la clasificación de los intervalos melódicos de Lutoslawski. Pero además, con respecto al nivel motivico, el segundo tema está claramente derivado del primero: la melodía de las partes extremas corresponde a una variación de los dos motivos principales: “x” en A, e “y” en A’. La variación se produce por la disminución y aumentación interválica por un mismo factor: con relación al primer tema, “x” en el segundo se forma por la disminución en un semitono de su primer intervalo (pasando así de la segunda mayor a la segunda menor), y por el aumento en un semitono del segundo intervalo (pasando de cuarta justa a tritono), mientras que “y” se forma por la disminución en un semitono de sus dos intervalos. La parte central del tema también es derivada de elementos anteriores: podemos ver en el gráfico 5.5 que el motivo principal de B deriva del motivo “r” ya que el movimiento de partida y retorno sobre el *mi*6 abarca una negra, a la cual siguen tres semicorcheas sobre dicha altura, correspondiendo exactamente en este sentido a la fisonomía de dicho motivo. Lutoslawski también deriva del primer tema el acompañamiento del registro superior: en el gráfico podemos comprobar que la línea melódica surge de la repetición de un gesto formado por la retrogradación y disminución interválica del motivo “xy”.

Esta línea merece especial atención porque influye en nuestra visión de la estructura.²³⁴ El primer acento se produce con la llegada a la tercera mayor *fa*4-*la*4, por lo que, tomando en cuenta el contorno melódico del motivo “yx” y, sobre todo, su relación de dependencia rítmica con respecto a la figura, el segundo acento rítmico se desplaza hasta el segundo *sol*5, con lo cual el motivo adquiere un marcado carácter anacrúsico. La relación de dependencia que hemos mencionado se produce porque los acentos de la línea de fusas delimitan grupos de cinco notas, agrupamiento que se mantiene en A durante los cinco primeros grupos, coincidiendo el inicio de cada grupo con un ataque en la melodía principal.²³⁵ Dicha relación se mantiene en A’.

²³⁴ Los triángulos negros que aparecen en el gráfico representan acentos que delimitan el agrupamiento en el nivel de las fusas, pero sólo en el estrato superior del registro.

²³⁵ Nótese que esta relación de dependencia es realizada en forma explícita por el compositor al hacer coincidir con los acentos sobre el *la*5 el comienzo de cada agrupamiento en la melodía del acompañamiento.

A B A'

12. ca. 110

mf cantabile

p leggiero, secco

mf cantabile

p leggiero, secco

p con Ped

mf cantabile

p con Ped

(13) set functional: 4-23, 4° p. (re-mi-sol-la)

(0) (2) (7) (5) (0)

(0) (7) (0)

(0) (13)

fa

(sin.)

Centrándonos en la estructura, podemos comprobar que la división de la textura implica tres líneas de movimiento distintas, una para cada estrato. En el estrato superior la estructura en A corresponde a una prolongación por transferencia de octava de sol como función (2) a través de un ciclo interválico de c.i. 6.²³⁶ La parte B corresponde a la prolongación de mi, por transferencia de octava como función (7), mientras que en A' la estructura corresponde a la prolongación del movimiento entre las funciones (7), (5) y (0). El paso de (7) a (5) corresponde a un movimiento hacia el exterior de la estructura y está formado por un ciclo interválico incompleto de c.i. 4. El ciclo se interrumpe por el salto entre sol₆ y re₇, movimiento que corresponde al paso de la función (2) a la (5).²³⁷ Podemos comprobar que la llegada al las como función (0) al final del tema se produce así por un proceso paulatino (sintácticamente recesivo) de acercamiento al centro del sistema, tomando en cuenta nuestro modelo de distancia tonal, de forma análoga a lo que ocurría en el primer tema.

En la figura encontramos dos líneas: en primer lugar una prolongación del las que abarca todo el tema a través de una bordadura sobre el sis (en la parte A'), y luego una línea inferior formada por el motivo "s.in." (anotado en el último pentagrama).²³⁸ Al inicio del tema la función (0) es prolongada por la progresión funcional (0)-(7)-(0), (puesto que el la₄ suena como nota superior del registro y con el mismo rango dinámico que la figura), una progresión que hemos encontrado sobre la función (3) en el tema preparatorio, y que volvemos a encontrar sobre la función (5) de la en la parte B de este tema. Finalmente, la estructura del estrato inferior es predominantemente estática, consistiendo en un pedal sobre la tercera mayor fa₄-la₄ que se mueve al final por transferencia de octava hacia la tercera mayor final. Es necesario tomar en cuenta que en la parte B el fa, aunque no tiene la misma presencia que en

²³⁶ En nuestro análisis hemos interpretado el movimiento como constando de dos voces: el sol que se mantiene mientras el do# disonante resuelve en el re. Esta altura, la función (5) de la, aparece resaltada por repetición.

²³⁷ Pensamos que el paso por la función (2) es jerárquicamente superior a las dos alturas estructurales anteriores (si-re#) puesto que coincide con el retorno de la melodía principal (en el sis). Este punto explica porqué se interrumpe la estrategia de prolongación, dando paso a una prolongación basada en la sintaxis.

²³⁸ Nótese el énfasis sobre el las por repetición. En el caso del sis la acentuación se produce por su posición como inicio de grupo, mientras que el último las representa claramente el objetivo del movimiento melódico al implicar un retorno. El gesto final de semicorcheas, explícitamente fuera del tema, según nuestra concepción, no hace más que reiterar la importancia del la como centro. Con respecto al mi₅ con que se inicia la parte A', recibe una acentuación similar que el la₄ con que se inicia el tema, con lo cual queda especialmente resaltado. El mi₅ actúa finalmente como una sensible del fas del final.

las partes extremas del tema, aparece como límite inferior del gesto cromático, y como tal, recibe un ligero énfasis por acento fenoménico y por repetición.

De esta forma podemos afirmar que la estructura del segundo tema corresponde a la prolongación de la función (13) como (0) a través de dos procesos sintácticos en naturaleza: en el estrato superior por la progresión funcional (2)-(7)-(5)-(0), cuyas alturas corresponden a una forma del set 4-23, y en la figura por la progresión (0)-(7)-(0) en la parte A. También la función (13) es prolongada por un proceso asociativo como punto de partida y retorno a través del movimiento de bordadura descrito más arriba. Deseamos resaltar una vez mas la similitud entre las progresiones cadenciales del primer y segundo tema: ambas corresponden a la sucesión (7)-(5)-(0).

5.2.5.- Recapitulación

La recapitulación nos permite presentar otro argumento que respalda nuestra hipótesis sobre la existencia de una organización sintáctica que constriñe la estructura en la música de Lutoslawski, por lo menos con respecto a la presente obra: si la dramaturgia de la forma sonata, o en este caso de la sonatina, se basa en un sistema de relaciones que implica la supremacía de ciertas alturas, y unos criterios definidos sobre las relaciones que implican conflicto y su forma de resolución; si dicha dramaturgia puede ser identificada como constricción operante en la primera parte del movimiento; y, finalmente, si nuestra hipótesis admite relaciones similares en cuanto a efecto dramático (elementos centrípetos controlando elementos centrífugos), entonces en esta sección deberíamos encontrarnos con la supremacía estructural de las alturas que representan las funciones principales del centro tonal del primer tema, y eso es exactamente lo que sucede.²³⁹

En lo que hemos denominado “grupo temático final”, Lutoslawski resuelve las tensiones estructurales de la exposición volviendo al sol# como centro tonal a través de la

²³⁹ Preferimos utilizar el término “recapitulación” puesto que implica, a nuestro juicio, el sentido de resolución de los conflictos en mayor medida que “reexposición”, el cual hace referencia en primer lugar a la función formal. En nuestro estudio veremos dos casos de recapitulaciones en las cuales se mantiene el elemento de resolución de conflictos, pero la función formal varía considerablemente.

presentación de una idea temática que produce una inmediata asociación con el segundo tema, puesto que corresponde al motivo de la parte B de dicha unidad, traspuesto por c.i. 2. Con esto Lutoslawski nos remite completamente a la dramaturgia de la forma sonata, en donde, si seguimos a Charles Rosen, lo que realmente debe reexponerse en el centro tonal principal es el segundo tema o algún elemento característico de éste, con el objetivo de solucionar el conflicto estructural y dramático propio de dicha forma.²⁴⁰

En la recapitulación es posible distinguir cuatro secciones claramente definidas: un grupo temático final, en donde Lutoslawski vuelve al centro tonal sobre sol#, una segunda sección (a partir de las octavas sobre el solb, al principio del segundo sistema del gráfico) con función transitiva, denominada en nuestro análisis como una progresión hacia la cadencia, la cadencia final del movimiento (con la llegada al lab₆ como nota superior del registro), y un gesto final descendente que prepara, a través de la estrategia rítmica cadencial que hemos mencionado en capítulos anteriores, la llegada a la segunda parte.

En el gráfico 5.6 hemos organizado el análisis en tres pentagramas puesto que encontramos principalmente tres líneas de movimiento, con la intención de resaltar además una característica especial: la estructura aparece bajo la constricción de una matriz contrapuntística de carácter asociativo. Desde el punto de vista de la estructura, la primera idea temática de la recapitulación corresponde a una prolongación de la función (3) de sol#/lab por transferencia de octava y por movimiento hacia su propia función (7), exactamente como ocurría en el tema preparatorio del primer grupo temático.²⁴¹ Luego de producirse la transferencia a la octava superior, Lutoslawski pasa directamente al sol#₆, destacándolo a

²⁴⁰ La cita textual dice así: «Lo que tiene que reaparecer en la recapitulación— siendo esto una regla que mantiene su vigencia desde los comienzos mismos de cualquier cosa que pueda recibir el nombre de estilo sonata— es el segundo grupo, o al menos cualquier parte de él que tenga un aspecto individual y característico (...)». (véase: Rosen, *op. cit.*, p. 302). Si tomamos en cuenta que en el segundo tema las partes exteriores correspondían a variaciones de los motivos “x” e “y” que aparecían en el primer tema, lo que realmente es característico es la sección central, dominada por el motivo “r” y por la articulación *staccato*. Es cierto que el motivo “r” aparece también en el tema preparatorio, pero de una manera mucho más clara que en este episodio y nunca ligado a este tipo de articulación.

²⁴¹ Preferimos utilizar el concepto de “idea temática” puesto que consideramos que esta unidad formal y la que le sigue dentro del grupo temático final no tienen una identidad y una forma tan marcada como los dos temas principales.

Gráfico 5.6: análisis de la recapitulación

GRUPO TEMÁTICO FINAL

1ª Idea Temática	2ª Idea Temática
<p style="text-align: center;">Final del Movimiento Cadencia Preparatoria</p>	
<p style="text-align: center;">Progresión hacia la Cadencia</p>	
<p style="text-align: center;">set 4-20 (f=ci, l)</p>	

través de un trino y del movimiento de ida y vuelta a la octava superior.²⁴² La textura cambia ostensiblemente después de este momento: se introduce la articulación ligado y la melodía pasa a ser doblada por c.i. 3. Esta segunda idea temática corresponde a un elemento novedoso, sin embargo, también guarda relación estructural con el primer tema: no sólo destaca la tercera menor, presente en la estructura melódica, y en la armonía del primer tema, sino que también resalta estrictamente la tercera menor fa-sol#, tercera con la que terminaba el tema principal.

Si tomamos la estructura del plano melódico del grupo temático final como un todo, podemos ver que se basa en una proyección estructural del motivo “xy”, variado por ampliación y disminución interválica: con relación a la primera aparición del motivo, en el primer tema, el primer intervalo se amplía en un semitono, el segundo disminuye en un semitono, mientras que los dos intervalos de “y” se amplían también por un semitono. Si bien el do7 es la nota más alta del registro, no tiene el mismo peso perceptivo que el sol#6, entre otras razones, porque aparece en el centro de la segunda idea, no siendo inicio de la unidad, punto desde el cual la melodía desciende bruscamente hacia la cuarta octava.

Una segunda línea de movimiento aparece en la voz superior del segundo pentagrama y corresponde a las alturas principales que ejecuta la mano izquierda del solista. Dada la fisonomía del gesto repetido de tres semicorcheas, la nota más importante es el mi6, que se mantiene hasta que la melodía sube hasta el fa6. La siguiente altura estructural corresponde al fa#5 puesto que su duración es bastante mayor que la de las notas que lo rodean. De esta forma tenemos un grupo de tres alturas cromáticas ascendentes como estructura de la línea, grupo que hemos denominado como “s” (traspuesto por c.i. 1) para resaltar su valor asociativo, dado las repetidas apariciones anteriores del motivo “s”.

La siguiente línea de movimiento corresponde al bajo, formado por el acompañamiento de la orquesta.²⁴³ En este caso la estructura corresponde a una progresión cromática que une el

²⁴² Si nos fijamos en la superficie de ambas ideas temáticas, podemos ver que el si es resaltado por repetición y por su posición en el inicio y fin de cada grupo de semicorcheas, el fa# sólo por repetición, actuando como un pivote en la transferencia de octava del si, y el sol# es resaltado por repetición y por posición, como final de la primera unidad e inicio de la segunda.

²⁴³ La segunda línea estructural del segundo pentagrama (señalada como “s.in.”) será explicada cuando pasemos a analizar el segundo sistema del ejemplo.

do₄, como nota límite del registro e inicial del estrato, con el mi₃, alcanzado al final de la intervención de las cuerdas (que recuerdan al refrán pero sin tener la misma función puesto que no interrumpen realmente el transcurso del episodio). La textura presenta dos estratos cuya segmentación no es sincrónica: mientras la parte del piano puede ser dividida cuando aparecen las corcheas sobre la tercera mi_b-sol_b, en octavas, segmentación que es corroborada por la organización de la estructura y por la función de las unidades formales, el bajo no puede ser segmentado en dicho punto y sí con la llegada al número 17, en donde se produce un cambio de timbre, articulación, y registro absolutamente destacado para el auditor. Nuevamente la estructura corrobora esta segmentación.

Pasando al segundo sistema del ejemplo, podemos ver que en la melodía cambia la función formal: de una superficie predominantemente narrativa, centrada en sí misma como era las dos ideas temáticas anteriores, se pasa a una superficie predominantemente transitiva, en donde el mantenimiento de los gestos permite centrar la atención del auditor en los cambios de la cualidad armónica, y en el ascenso cromático de las voces de la armonía.²⁴⁴ La superficie puede ser subdividida cuando se introducen los *mf*, lo cual señala un cambio en la prolongación del sol_b como función (2): la primera sección corresponde a la prolongación de dicha función, mientras que la segunda corresponde al movimiento hacia la función (3) (el si₆), la que es resaltada no sólo como punto límite del registro, sino porque coincide con el paso al mi₄ en el bajo del piano, y con el mi_b del timbal, señalando el primer punto de coincidencia entre los estratos de la textura. Dicho punto señala el inicio de otra proyección del motivo “xy” en la estructura, pero ahora variado con relación a su aparición en la estructura del grupo temático final: la variación corresponde a una ampliación interválica por c. i. 1. Para corroborar nuestra afirmación es necesario tomar en cuenta la división del diseño: así como la parte “y” del motivo proyectado en la sección anterior correspondía a un movimiento hacia el interior del registro, la parte equivalente en esta sección tiene una función preparatoria para la llegada a la segunda parte del movimiento, produciéndose también un descenso similar. El punto que señala el inicio del movimiento cadencial corresponde a la aparición de la corchea

²⁴⁴ El movimiento armónico va desde la consonancia, formada por la tercera menor mi_b-sol_b, hasta la disonancia justo antes de la primera indicación *mf*, en donde se alcanza una forma del set 4-20 en donde el c. i. 1 aparece como novena menor, entre si_b y do_b.

con punto sobre la octava de lab, durante el número 19, punto señalado además por la dinámica *mf* y el *crescendo*.

El final de la primera parte corresponde a la llegada a la función (0) sobre el lab en octavas, durante el número 19, punto que coincide con la llegada a la nota final de la orquesta, el reb₃.²⁴⁵ La armonía respalda nuestra hipótesis: en dicho punto el acorde formado por las diversas voces (reb-fa-lab-do) corresponde a una trasposición por c.i. 1 del set 4-20 que inició el episodio (do-mi-sol-si). Además, en ese momento se interrumpen las diversas líneas de movimiento (salvo la superior, por supuesto) y se produce un notable cambio en la textura, cambio producido hacia la simplificación, lo que ayuda a la mejor percepción de las alturas involucradas.

Por otra parte, la matriz contrapuntística que hemos mencionado más arriba puede ser corroborada en este punto: si nos fijamos en el segundo sistema del gráfico, en el primer pentagrama aparece una segunda línea formada por la proyección del motivo “b” retrogradado que permite sentir un movimiento auxiliar de llegada por sensible hacia la función (0) (sol-lab). Siendo estrictamente consecuentes con el registro, podemos afirmar que en esta sección las voces configuran líneas de movimiento: en el segundo pentagrama del ejemplo podemos comprobar que en la parte inferior del piano nos encontramos con la proyección del motivo “s.in.”, proyección que incluye como primera altura al mi₃ que aparecía en los gestos de tres semicorcheas, al inicio del episodio; en el tercer pentagrama, a partir del mi₃ del timbal nos encontramos con la utilización del motivo “t” retrogradado; finalmente, hemos incluido en el segundo pentagrama el análisis del movimiento de una voz interior, que parte en el la#₄, al inicio del episodio, puesto que, después de una larga prolongación de dicha altura como punto de partida y retorno, se mueve por semitono ascendente hacia el si₄ (en el número 18) y el dos (en el número 19) formando el motivo “a” también retrogradado.²⁴⁶ De esta forma, podemos comprobar que al final del episodio la estructura está constreñida por la introducción del

²⁴⁵ El mi₄ que aparece al final del gráfico también tiene una interpretación funcional pero hemos decidido reservarla para el análisis de la siguiente parte puesto que pertenece a otra secuencia sintáctica.

²⁴⁶ Esta es la única voz que no forma una línea, sin embargo la hemos señalado en el ejemplo porque su contenido coincide con el contenido asociativo de las otras voces.

movimiento, incluyendo al motivo “s.in.”, con la aparición de los motivos “a”, “t”, y “b” retrogradados.

Esta referencia a la introducción y la utilización retrogradada de los tres motivos nos permite interpretar la estrategia compositiva: Lutoslawski compone la recapitulación desde el punto de vista de la forma haciendo referencia en orden retrogrado a las unidades formales desde el segundo tema. Para explicar este punto, primero debemos recordar que lo que caracterizó al primer tema, desde el punto de vista de la articulación, es el ligado. Si tomamos en cuenta este parámetro, podemos comprobar que la primera idea temática hace referencia al segundo tema (articulación *staccato*), el salto de octava del sol#, antes del número 14, hace referencia al movimiento hacia el la₇ de la transición (nótese que se produce en la misma octava), la segunda idea temática (ligado) hace referencia al primer tema, y la unidad final del episodio nos remite a la introducción del movimiento, lo que justifica, entre otras cosas, la llegada al lab en octavas (como referencia al unísono sobre el lab₄, en el episodio 2). Pero la lectura retrogradada que postulamos no concluye aquí: la cadencia preparatoria a la segunda parte finaliza con la díada formada por reb y mi, las notas extremas del agregado inicial.

Finalmente, si tomamos la recapitulación como un todo, en la melodía tenemos tres movimientos estructurales: en la primera idea temática la prolongación de la función (3) como referencia a la estructura del tema preparatorio, a partir del final de dicho tema y hasta la cadencia final, la estructura corresponde a la prolongación de la función (0), como punto de partida y retorno, a través de un movimiento por la función (2), la cual es repetida con énfasis como nota superior, y por el retorno a través de la proyección del motivo “b” retrogradado, incluyendo el movimiento desde la sensible inferior. Esta interpretación implica el reconocimiento de que la melodía, a partir de la segunda proyección del motivo “xy”, transcurre entre dos voces separadas por una cuarta justa: la superior corresponde al movimiento entre si₆ y do₇, mientras que la segunda, y más importante, corresponde a la progresión entre las funciones (2) y (0). Para finalizar, tenemos el movimiento cadencial

preparatorio para la segunda parte, el cual prolonga el movimiento entre la función (0) y mi como función (7) de la función (13).²⁴⁷

5.3.- Segundo estado (segunda, tercera, y cuarta parte)

El segundo estado corresponde a una unidad estructural y formal de gran envergadura, trascendiendo la división producida por el diseño. En gran medida esto se produce por el predominio absoluto de la coordinación *a battuta*, por el progresivo aumento de la participación de la orquesta hasta llegar al *tutti* del clímax, por la utilización progresiva de todo el registro disponible, y por que es posible establecer una clara relación entre la segunda y la cuarta parte, lo cual permite unir ambas secciones en una sección mayor, incluyendo a la tercera parte como una unidad intermedia. La relación entre las secciones que hemos mencionado es fácilmente identificable en la audición puesto que cuando se inicia la cuarta parte la textura, instrumentación, y armonía son prácticamente idénticas, salvo pequeñas diferencias, que al inicio de la segunda parte.

La estructura corrobora nuestra hipótesis: resalta la supremacía de la función (13) como elemento que controla el movimiento en el registro superior a lo largo de las tres secciones, razón por la cual hemos reunido en un sólo gráfico el análisis estructural del segundo estado. En el gráfico 5.7 hemos agrupado la segunda y tercera parte porque corresponden a un solo proceso estructural: la progresión funcional (7)-(5)-(0) en la, alcanzándose la función (0) al inicio de la cuarta parte. La última sección, a nuestro entender

²⁴⁷ La estrategia rítmico cadencial es característica. La textura se divide en dos estratos rítmicos diferenciados: el estrato superior formado por las octavas, y el inferior formado por las semicorcheas. Mientras el inferior mantiene un rango de ataque fijo, el superior corresponde a una recesión en las duraciones, lo cual contrasta con la progresión en la dinámica (*crescendo* hacia *f*). Con la llegada al mi en octavas se introduce una recesión al detenerse bruscamente el flujo de semicorcheas, conflicto que es resuelto con la entrada de la orquesta. Si nos fijamos en la armonía, Lutoslawski articula la cadencia como un movimiento entre consonancia-disonancia-consonancia, pero esta última llega justo en el momento del conflicto rítmico que he mencionado. Nos encontramos con que la disonancia está formada por el tritono reb3-sol3 y por la novena menor sol3-lab4, con todas estas alturas siendo repetidas. El reb resuelve hacia el do3 mientras que la novena menor desaparece por la ausencia del lab en el acorde que inicia la segunda parte.

la más importante del segundo estado, puede ser entendida como otro proceso que surge de la función (13), cuya función controladora perdura hasta antes del acorde final.²⁴⁸

A través de las secciones la textura predominante es de melodía y acompañamiento, con ambos estratos claramente diferenciados, produciéndose un cambio notorio en el clímax, a partir del compás 49, en donde nos encontramos sólo con una figura. Tomando en cuenta la totalidad de la textura, en el segundo estado la estructura corresponde a tres líneas de movimiento: el bajo, la línea superior del estrato armónico, y la melodía.²⁴⁹

Desde el punto de vista del diseño, la segunda parte puede ser dividida en dos fases: una primera fase abarcando los siete primeros compases, y la segunda extendiéndose hasta el compás 15. En gran medida es la armonía y la organización de la altura la que permite efectuar esta división: por una parte, en el compás 8 se establece una nueva nota en el bajo por la resolución de la novena menor sib-si, lo cual realza la progresión, y por otro se abandona en la melodía el *re*, prolongado por repetición y movimientos de bordadura durante los seis compases anteriores. La coincidencia de estos dos hechos señala claramente un punto de articulación formal al interior de la sección.

Si nos centramos en el análisis de la estructura, podemos comprobar que ésta coincide con la división del diseño: la primera fase corresponde al movimiento entre las funciones (7) y (5), y a la prolongación de ésta a partir del compás 2.²⁵⁰ Pensamos que el movimiento *mi-re* es estratégico puesto que Lutoslawski juega con la sensación de resolución de la disonancia que éste implica. Si nos fijamos en la armonía como un todo, podemos ver que existe un tritono entre la nota melódica y el soprano del acompañamiento (*mi-sib*), mientras que, por otra parte, existe una séptima mayor entre el bajo y la melodía (*fa-mi*). Lutoslawski, al igual que hizo en la transición de la primera parte, señala con una séptima mayor la función (7), pero también la

²⁴⁸ Para mayor comodidad del lector, hemos numerado los compases en las partituras que aparecen en el anexo. De esta forma, en nuestro análisis nos referiremos constantemente a compases de la partitura.

²⁴⁹ En el gráfico, las dos primeras aparecen en el segundo pentagrama, mientras que la melodía, que corresponde al proceso sintáctico, y dado su mayor complejidad, aparece en el primer pentagrama.

²⁵⁰ El *mi* ha sido resaltado por el proceso cadencial que señalamos en el apartado anterior, aunque conviene agregar además que en esta sección aparece como inicio de grupo y que es repetido durante el compás 2. El *re* es resaltado por repetición, y transferencia de octava, principalmente.

señala con una disonancia, y, dado el lugar rítmico en que esto ocurre, el movimiento hacia re produce un fuerte sentido de resolución, casi como si se tratara de una apoyatura.

En la segunda fase se abandona el re y la melodía empieza a ascender hasta alcanzar el reb₆ a través de un despliegue de una forma del set 4-20. Este despliegue indica un movimiento hacia el exterior de la textura en una superposición de dos voces: en el interior de la estructura hay una voz que se mueve cromáticamente desde el fas hasta alcanzar la primera nota de la tercera parte, el sol₅ tocado por el clarinete; la voz superior corresponde al reb₆, el cual actúa como una bordadura a lo largo de la totalidad de la primera fase de la tercera parte.²⁵¹ Como podemos comprobar, esta unidad puede también ser dividida en dos fases, siendo la organización de la altura y la instrumentación los criterios determinantes: la primera fase abarca hasta el compás 22 siendo caracterizada principalmente por el pedal sobre el do# en diferentes octavas y la interacción de diversos instrumentos ejecutando pequeños gestos, mientras que la segunda fase (compases 23-28) está a cargo sólo del piano, abandonándose el do# como nota estructural en el compás 23. El do#/reb como bordadura es prolongado desde el compás 14 hasta el compás 22. En el siguiente compás se retorna a la función (5), la que es prolongada por una forma del set 4-20 nuevamente, transfiriéndose a la sexta y séptima octavas. A nuestro entender el compás 25 representa la conclusión del proceso de prolongación de la función (5) iniciado en el compás 2 puesto que desde el siguiente compás la música empieza el descenso recorriendo el tetracordo inicial de la escala de la mayor, lo que coincide con nuestra hipótesis de que el la funciona localmente como centro del sistema secundario.

El compás 25 representa además el punto de máxima distensión armónica en el acompañamiento desde que se ha alcanzado el re, en el compás 23. Si tomamos en cuenta que el acompañamiento está formado por armonías de cuatro notas que se mueven cromáticamente, tenemos que la sucesión de sets desde el compás 23 hasta el 25 corresponde a los siguientes: 4-19 (101310), 4-26 (012120), y 4-22 (021120). Podemos comprobar que ninguno de los tres sets contiene tritonos y que desde el set 4-26 aumenta el número de c.i. 5 a

²⁵¹ Al inicio de la tercera parte ambas voces se transfieren a la octava inferior.

dos. Dentro de este contexto de cualidad consonante, el set del compás 25 (set 4-22) corresponde al más consonante de los tres por que no contiene c.i. 1, contiene 2 c.i. 5, y dos c.i. 2, siendo el único con estas características. Si nos fijamos además en la dinámica, a partir del compás 23 se produce un descenso en la dinámica general puesto que escuchamos sólo al piano como figura, con la indicación *delicatissimo* y dinámica *p*, y sin la intervención de los demás instrumentos que tocaban en *mf*. Todo esto implica una recesión que contribuye a un efecto momentáneo de detención de la acción musical, efecto que se contrarresta a partir de los dos últimos compases con el descenso de la melodía y la entrada de las cuerdas en *crescendo*. Lo último contribuye a nuestro juicio a resaltar la llegada a la función (13) en la cuarta parte. Resumiendo, podríamos afirmar que la estructura de la melodía en la segunda y tercera parte corresponde al movimiento entre la función (7) y (5) de (13), la siguiente prolongación de la función (5) como punto de partida y retorno a través de transferencia de octava y sobre todo del pedal sobre *do#* como bordadura, y finalmente el movimiento hacia la función (13) a partir del compás 26.

Con respecto a la línea de movimiento representada por el soprano del estrato armónico, en el gráfico podemos apreciar que corresponde a dos progresiones cromáticas ascendente: la primera abarca toda la segunda parte, uniendo el *sib*₃ con el *mib*₄, y la segunda desde el compás 19, en la tercera parte, hasta el inicio de la cuarta parte, conectando el *fa#*₄ con el *la*₄. Con respecto al bajo, como demuestra el ejemplo, el movimiento es asociativo en carácter, puesto que en ambas partes la estructura corresponde a despliegues de dos tipos diferentes de motivos: en la segunda se trata del despliegue de una forma del set 4-5, mientras que en la tercera se trata del motivo “a” retrogradado, con una prolongación de su última altura, como objetivo del movimiento del bajo, por transferencia de octava.

Pasando a la cuarta parte, el diseño permite dividirla en tres unidades: una primera fase que abarca de los compases 29 al 39, una segunda fase desde el compás 40 al 48, y el clímax del movimiento señalado por la entrada de la orquesta en *tutti*, a partir del compás 49. Dos diferentes aspectos de la armonía, la instrumentación, y la organización de la altura permiten realizar la división entre la primera y segunda fase. Si nos fijamos exclusivamente en la armonía del acompañamiento, la progresión armónica está basada hasta el compás 45 en la

armonía de la primera fase de la segunda parte, incluyendo el primer acorde de la segunda fase, con un total de siete armonías diferentes. La progresión de la cuarta parte corresponde a la trasposición por quinta justa descendente de dichas armonías, pero yuxtapuestas en un curioso orden, el cual puede ser ejemplificado de la siguiente forma:

A-B-A-B-C-B-A-B-C-D-E-EF*-F-G-F-E-D-C-B-A ²⁵²

Para comprender correctamente la estrategia armónica hay que tomar en cuenta que las armonías A y G corresponden a extremos de cualidad armónica: A corresponde al set 4-23 (021030), es decir, una consonancia, y G al set 4-18 (102111), es decir, una disonancia.²⁵³ Esto quiere decir que el movimiento entre A y G tiene un carácter progresivo, hacia la tensión armónica. Lutoslawski alarga este proceso: si tomamos como eje la armonía A lo que se produce es un aumento de las armonías entre cada aparición de A, hasta que a partir del compás 36 se reproduce en forma completa la progresión entre A y G. La llegada a esta última armonía señala el punto de división formal (compás 40) puesto que se inicia una recesión armónica al producirse la retrogradación de las armonías hasta A sin ningún tipo de intercalación. Por otra parte, si nos fijamos en las notas del bajo, durante los nueve primeros compases de la cuarta parte se ha mantenido el do, hasta que la línea se mueve al fa durante dos compases, antes de llegar al mi, en la armonía G: el movimiento descendente hacia el mi corresponde al movimiento entre sib y la que señalaba el inicio de la segunda fase en la segunda parte, produciéndose además un cambio de altura en la melodía, también en forma análoga a lo que sucedía en dicha unidad. La llegada al re \flat en la melodía coincide con la llegada al mi en el bajo, y además coincide con la entrada de las trompas. Todos estos hechos nos llevan a señalar el inicio del compás 40 como punto de articulación formal, lo cual coincide, como veremos, con cambios en la estructura.

²⁵² Cada una de las letras representa a una armonía. La sucesión ordenada consecutivamente de la A a la G corresponde al orden presentado en la segunda parte. La armonía señalada como EF* (tercer tiempo del compás 38) es el único punto en donde se produce una desviación del modelo ya que una de las voces interiores alcanza una de las notas de la siguiente armonía antes que una voz que la dobla lo haga, produciéndose un aumento en la cardinalidad de la armonía (forma el set 5-11). Puesto que esto abarca sólo una negra, y ocurre en el último tiempo del compás, lo entendemos como un producto de la conducción cromática de las voces que, en todo caso, no altera substancialmente la estrategia armónica.

²⁵³ Recordamos que los dígitos entre paréntesis corresponden al vector interválico.

Existe una importante analogía entre la cuarta parte y las dos partes anteriores: siendo la el centro de referencia (función (0)) la cuarta parte reproduce la progresión (7)-(5), incluyendo la prolongación por bordadura (do#) de la función (5), pero en una extensión temporal mucho mayor. La primera fase corresponde a la prolongación consecutiva de las funciones (0) y (7), ambas por bordadura superior.²⁵⁴ La siguiente altura estructural de cierta importancia corresponde al las (compases 37-39), con una bordadura incompleta que la precede (el lab5 del compás 36). Entendemos que dicha altura no funciona como función (0) por el contexto armónico en que sucede (previo a la llegada al mi en el bajo) y sobre todo por el diseño del gesto melódico, el cual sugiere más bien los componentes esenciales de la dominante de re, desplegada en dos voces (fundamental y mediante). La llegada al re6 sobrepasa con creces a nuestro entender el peso del la, y puesto que re aparece como objetivo del movimiento hasta el penúltimo compás nos parece lógico entender al las como una función auxiliar de la función (5) de (13).

La segunda fase corresponde a una prolongación de la función (5) por bordadura sobre do#6, el cual es alcanzado en forma enfática en el inicio de la zona climática (compás 49) con la entrada de la orquesta. La función (5) es prolongada hasta el compás 43, produciéndose una línea interior formada por el gesto secuencial del piano que se inicia en el compás 42 y que conecta el sol5 con el re6 (compás 43), después del cual se inicia el movimiento hacia el do#6 que ejecuta la orquesta, al inicio de la zona climática. El retorno a la función (5) se produce en el compás 51, manteniéndose hasta el siguiente compás; dicha función viene precedida por una progresión cromática que abarca desde el compás 44 hasta el 48 entre la#6 y do#7. Finalmente, en el compás 52 se produce el movimiento descendente hacia el mib4, precedido como hemos visto al analizar esta cadencia por el lab en diferentes octavas, formando una progresión cadencial (5)-(0), con centro en mib. En nuestra opinión este hecho le confiere un carácter abierto al final del movimiento, casi como si se tratara de una interrupción, lo cual es

²⁵⁴ Entendemos el si5 como bordadura y no como una función (2) de la, a pesar de su repetición, en primer lugar porque esta última nota aparece como punto de partida y retorno, mientras que el si5 como evento que intermedio que prolonga. En segundo lugar, tomamos en cuenta que en este momento Lutoslawski traspone a la quinta el inicio de la segunda parte, sin embargo altera el orden de presentación de las notas de la melodía: en lugar de si-la, como correspondería, presenta el orden inverso, pero se mantiene la cualidad disonante del si (forma un tritono con el fa del soprano de la armonía). Esto implica que el la tiene una mayor estabilidad que el si, es resaltado como inicio de grupo, además de ser precedido por un gesto direccional cadencial desde su función (5).

consecuente con la dramaturgia de los movimientos introductorios de las obras de Lutoslawski, como hemos visto al analizar su pensamiento formal.²⁵⁵

La línea estructural interior está influida evidentemente por la estrategia armónica hasta el compás 45 puesto que corresponde al soprano del acompañamiento armónico. La línea corresponde a una prolongación del fa⁴ como punto de partida y retorno, altura que forma una proyección del motivo “s” retrogradado junto con el mi⁴ del compás 46 y el mi^{b4} final. La línea interior conecta puntos importantes de inicio y fin en la textura.

Finalmente, la estructura del bajo como línea corresponde a una larga prolongación de do como punto de inicio y fin del movimiento. Esta línea también se ve afectada por la estrategia armónica que hemos señalado: el do es prolongado como punto de partida y llegada con el mi del compás 40 señalando el eje en donde se retrograda el movimiento, hasta que se vuelve al do en el compás 42. Dicha altura se mantiene hasta el compás 46, punto en que se transforma la textura para dar paso al climax. El bajo de la zona climática destaca al sol[#] como nota de inicio; si tomamos en cuenta que la nota del final es nuevamente el do, podemos comprobar que el bajo como línea estructural en la cuarta parte corresponde al despliegue, con el do como eje, de las alturas de un ciclo interválico de c.i. 4.

5.4.- Estructura-movimiento a gran escala

El gráfico 5.8 contiene dos sistemas que representan dos niveles de reducción.²⁵⁶ En el sistema A se presenta la estructura-movimiento con relación al diseño, mientras que el B,

²⁵⁵ Una de las características de la línea melódica del piano es que, desde el punto de vista de las duraciones, los extremos corresponden a notas comparativamente cortas (semicorcheas de quintillo) y largas (negras y blancas). Si unimos a esto el hecho de que las repeticiones inmediatas de notas, contextualmente relevantes con la sola excepción del sis que hemos señalado, se producen en el extremo superior de la textura, podemos comprobar que las alturas que hemos señalado como estructurales reciben acento fenoménico (por duración) y/o son notas repetidas. La única excepción corresponde al fa⁵ del compás 34. Este es uno de los pocos casos en donde nos hemos inclinado por la lógica del movimiento antes que por las características de la superficie: en el compás siguiente la línea del registro superior vuelve al mi⁵ con una duración relevante, razón por la que nos inclinamos a tomar al fa⁵ como una bordadura del mi⁵.

²⁵⁶ Con el fin de simplificar la lectura del gráfico hemos variado la ubicación de ciertas alturas en el registro. De igual forma, tratándose de la representación del movimiento a gran escala optamos por presentar solamente las líneas extremas de la textura.

[illegible]

más abstracto, corresponde al máximo nivel de reducción. La estructura en el plano melódico del primer estado representa la prolongación de la función (0). Dicha prolongación ocurre por la constricción de la dramaturgia de la forma sonatina: se establece sol# como centro del sistema primario y principal elemento centrípeto en el segundo episodio y luego como nota final del primer tema, a través de la progresión cadencial (7)-(5)-(0). En la transición nos alejamos de (0), acercándonos a (13), hasta que se establece dicha función en el segundo tema como principal factor centrífugo y centro de un sistema secundario, nuevamente a través de la progresión señalada. Finalmente en la recapitulación se retorna a la función (0) lo cual significa el control del elemento centrífugo por el centrípeto. A nuestro entender, todo el peso del segundo estado recae sobre la cuarta parte: la estructura en la segunda y tercera parte corresponde a una gran ampliación de la progresión cadencial (7)-(5)-(0), que definió el elemento centrífugo y sistema secundario.

De cara a la comprobación de nuestra hipótesis quisiéramos enfatizar que Lutoslawski utiliza la misma progresión melódica estructural en las cadencias de los temas principales que en el movimiento hacia la función 13, en el segundo estado: (7)-(5)-(0). Este hecho nos parece de vital relevancia porque comprueba una relación sistemática entre las alturas involucradas. Al final del movimiento se anuncia un retorno a la función (0) por la llegada al mib (7), pero éste no llega a producirse, concluyendo, como hemos señalado más arriba, con un carácter abierto. Este carácter coincide con la apertura del proceso sintáctico: aún no se ha controlado la acción centrífuga de la función (13) del segundo estado. Si bien queda fuera del ámbito de esta tesis, quisiéramos señalar que los dos movimientos siguientes pueden ser entendidos teniendo como referencia este hecho, puesto que finalmente es alcanzado en forma enfática el sol#, en el plano superior, en el clímax del tercer movimiento, durante el número 77 de la partitura, movimiento que concluye además con el lab3 en la melodía, antes de dar paso a la cadencia preparatoria del cuarto movimiento.

Con respecto al bajo podemos resaltar dos elementos: el movimiento es asociativo desde el sol#4 del segundo episodio hasta el reb3 con que finaliza la primera parte puesto que corresponde al despliegue de la misma forma del set 4-23 que señala el final de la sección. Por otra parte, si tomamos en cuenta el movimiento del bajo a gran escala, vemos que corresponde

al despliegue del c.i. 4 entre sol# y do. Tanto el fa del bajo como el mi de la melodía que inician el segundo estado conducen en forma simétrica hacia los dos acentos estructurales al inicio de la cuarta parte: la (melodía), y do (bajo), es decir, ambos se mueven por c.i. 5. Con relación a esto, es relevante tomar en cuenta que la llegada a la función (13) coincide con la llegada al do en el bajo, objetivo del movimiento de la línea. Mientras el do es prolongado hasta el final de la cuarta parte, la función (13) controla el movimiento hasta el penúltimo compás, momento en que se produce el cambio en la dirección del proceso sintáctico. El sistema B presenta el máximo nivel de reducción: todo el movimiento en el plano superior corresponde a la prolongación entre las funciones (0) y (13), concluyendo con la función (7) de sol#, mientras el bajo se mueve desde el sol# hasta el do.

Responder a la pregunta del porqué de la elección del do como nota final del bajo escapa al objetivo de nuestro trabajo puesto que implicaría presentar el análisis de toda la obra. Sin embargo consideramos oportuno sugerir, aunque sea sólo a manera de hipótesis, una respuesta. Por un lado el do aparece como nota importante en la transición de la primera parte, y por otro forma una tercera mayor con el centro sintáctico (sol#). Puesto que la tercera menor si-sol# resalta como movimiento estructural entre el tema preparatorio y el primer tema, y en el segundo la tercera mayor fa-la se mantiene como pedal prácticamente la totalidad del tema, cabría pensar que Lutoslawski presenta al finalizar el Concierto con la tercera mayor sol#-do la característica del segundo tema traspuesta al nivel del centro sintáctico, lo cual puede ser entendido como una forma de resolver la oposición entre la tercera menor y mayor como material compositivo. Sin embargo la importancia del do va mucho más allá, puesto que controla la totalidad del plano melódico del cuarto movimiento como punto de inicio y fin. Lutoslawski reúne los primeros tres movimientos en un solo proceso estructural de tipo sintáctico, concluyéndolo con la llegada al sol# del final del tercer movimiento, mientras que el cuarto corresponde a la unidad en la que recae todo el peso dramático del concierto, por lo cual su estructura, en el plano melódico, es concebida con relación a otro centro sintáctico.

A nuestro entender, la forma y la estructura del primer movimiento actúa como una constricción sobre la obra en general: así como el primer movimiento consta de cuatro secciones, la obra consta de cuatro movimientos, y así como en el primero, el acento

estructural recae sobre la cuarta parte (con la llegada a la función (13)), el peso del concierto recae sobre el cuarto movimiento. El propio compositor reconoce la supremacía del último movimiento: «(...) the formal structure of the Piano Concerto is end-accented. The centre of gravity of the cycle falls on the finale. Semantically. And in every other respect».²⁵⁷ Pero la analogía entre los movimientos va mucho más allá: recordemos que do controla la totalidad del movimiento (en el bajo) en la cuarta parte del primer movimiento, y que a gran escala el bajo despliega la tercera mayor sol#-do. En el cuarto movimiento esto es retrogradado: tratándose de una *possacaglia*, el tema es presentado monofónicamente con lo cual el do que lo inicia ocupa un lugar análogo al sol#4 del segundo episodio, por lo que el movimiento a gran escala corresponde a la tercera mayor do-sol#.

Para finalizar, quisiéramos señalar tres puntos a manera de conclusión: primero, sin necesidad de recurrir a elementos externos (como podría ser una sintaxis, por ejemplo), hemos seleccionado en cada sección una serie de alturas funcionando como jerarquías de eventos en diferente grado; segundo, aplicando nuestra hipótesis sobre estas alturas hemos constatado que es posible reconocer un modelo coherente de movimiento tonal, el cual se adapta perfectamente a un esquema dramático como la forma sonatina; tercero, este modelo transcurre en un extremo de la textura, mientras que en el otro la estructura corresponde a procesos basados en la asociación y/o en la coherencia del movimiento.

²⁵⁷ Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 101.

Capítulo 6

Segundo movimiento de la *Tercera Sinfonía*

6.1.- Forma

La *Tercera Sinfonía* corresponde a uno de los trabajos más ambiciosos del compositor. De hecho, su génesis se remonta a más de ocho años antes de la fecha de finalización del trabajo, el 31 de enero de 1983. En junio de 1974 Lutoslawski viajó a Chicago para recibir el doctorado *honoris causa* que le había concedido la Northwestern University at Evanston. En esa ocasión la Orquesta Sinfónica de Chicago le encargó la composición de una obra orquestal. Según afirma Rae, el compositor planificó una obra en un solo movimiento subdividido en cuatro secciones; sin embargo, la sinfonía fue momentáneamente abandonada mientras Lutoslawski respondía al requerimiento de Dietrich Fischer-Dieskau para componer una obra para barítono y orquesta (*Les espaces du sommeil*, compuesta en 1975).²⁵⁸ El compositor retomó el trabajo en 1977, pero lo abandonó nuevamente al recibir el encargo de Mstislav Rostropovich para componer otra obra orquestal (*Novellete*, compuesta entre 1978-79). Sólo en 1981, es decir, una vez iniciado su tercer período estilístico, Lutoslawski retomó la composición de la sinfonía, la cual fue estrenada el 29 de septiembre de 1983 por la Orquesta Sinfónica de Chicago bajo la dirección de *sir* Georg Solti.

Pero las dificultades en el proceso de composición de la obra no deben atribuirse sólo a los encargos mencionados. En la segunda mitad de la década de los 70 Lutoslawski estaba embarcado en un proceso de revisión y ampliación de sus métodos de organización de la

²⁵⁸ Rae, *The Music of Lutoslawski*, p. 165-166.

altura, lo cual, sin duda, influyó en el grado de insatisfacción con respecto a los sucesivos esbozos de la sinfonía. James Harley afirma al respecto:

«The compositional difficulties Lutoslawski experienced had to do with his attempts to expand the range of his technique order to write music of thin textures as well as thick; melodic music as well as harmonic. In addition, he was also trying to develop various methods for achieving long-range coherence in the organization of pitch structures.»²⁵⁹

De hecho, y sólo con referencia a la altura, en la sinfonía parte de la coherencia a gran escala se alcanza a través de la elaboración motivica y temática, junto a técnicas de repetición, variación y contraste. La *Tercera Sinfonía* presenta en un grado mucho mayor que la *Segunda* texturas con un número limitado de alturas, incluyendo segmentos con una clara función temática, lo cual facilita, hasta cierto punto, el trabajo del auditor al asimilar la forma de la obra. Sin embargo, ésta no es tan clara a la hora de presentar un análisis: podríamos decir que el diseño, es decir la segmentación formal, no presenta problemas, pero la dificultad surge cuando el analista intenta comprender la función formal de algunas de las secciones. Por ejemplo, y centrándonos solamente en el segundo movimiento, Harley reconoce hasta tres temas, mientras de Rae y Michaely están de acuerdo en señalar sólo dos. Por otra parte, estos dos últimos analistas difieren con relación al inicio del epílogo de la sinfonía: Rae lo ubica en el número 84 de la partitura, mientras que Michaely lo sitúa en el número 81.²⁶⁰ Por otra parte, también hay desacuerdo en el agrupamiento de las secciones al señalar unidades formales de mayor envergadura: la obra presenta los dos movimientos característicos del estilo formal del compositor, introductorio y movimiento principal, sin embargo Harley reconoce que es posible considerar el epílogo como un tercer movimiento, mientras que Rae, siguiendo al propio compositor, reconoce dos movimientos precedidos por una introducción, y seguidos por un epílogo y una coda.²⁶¹

²⁵⁹ Harley, James. «Considerations of Symphonic Form», en Zbigniew Skowron (Ed) *op. cit.*, p. 180.

²⁶⁰ Harley, *ibid*, p. 181; Rae, *The Music of Lutoslawski*, p. 168; Michaely, *op. cit.*, p. 55.

²⁶¹ Harley, *op. cit*, p. 181.; Rae, *The Music of Lutoslawski*, p. 168.

Dadas las características de la obra hemos decidido tomar como referencia las declaraciones del compositor sobre la forma del segundo movimiento de la sinfonía. En algunas entrevistas Lutoslawski realizó una somera, pero a nuestro juicio esclarecedora descripción del diseño formal del segundo movimiento. Por ejemplo, mientras realizaba una comparación entre las estrategias formales empleadas en la *Tercera* y *Segunda* sinfonías, Lutoslawski afirmó:

«(...) the second part of the Third Symphony, which would be its final - and main - part if its structural conception were the same as that of the Second Symphony, is followed by a large-scale epilogue 'commenting' on the 'event' that have taken place in the preceding parts. So these two symphonies are similar *and* dissimilar in structure. Another point of dissimilar is a certain sonata-likeness of the Third Symphony: the main movement contains two mutually contrasting themes (the first of which is actually a group of thematic motifs) and what may be described as recapitulation, where both themes undergo an appreciable transformation; there is no development, though, - instead of a segment developing some motifs of the exposition there is a segment containing some new material.(...)

In the recapitulation constitutive of the main movement of the Third Symphony the first thematic group is restated without appreciable alterations, whereas the second theme is augmented, as it were, but not in time - in dynamics).(sic) (...)»²⁶²

«In the Third Symphony there is even an echo of sonata form (albeit without development - such is my interpretation of this form).»²⁶³

²⁶² Nikolska, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 96.

²⁶³ *Ibid*, p. 97.

Y en las notas para la grabación de la sinfonía realizada por Daniel Barenboim dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Chicago encontramos otra descripción del segundo movimiento realizada por Lutoslawski:

«The second movement is composed in a form that may be defined as 'an allusion to sonata-allegro' with its contrasting themes. Toward the end, a series of *tutti* sections is followed by the climax of the work. A separate adagio passage, where dramatic recitatives of the strings alternate with a broad *cantinel*a, forms the epilogue of the symphony. A short and fast coda ends the work. The symphony is to be played without interruption between movements.»²⁶⁴

De las citas recién expuestas podemos extraer algunas conclusiones: primero, Lutoslawski reconoce tres secciones formadas por el movimiento principal, un epílogo y una coda; segundo, el epílogo es una sección separada y está formado por un recitativo a cargo de las cuerdas y una *cantinel*a; tercero, el movimiento principal contiene referencias a la forma sonata (allegro-sonata); estas referencias consisten en dos dualidades: por una parte, la dualidad temática entendida como oposición (contraste), y por otra, la dualidad exposición-recapitulación; cuarto, mientras en la exposición lo que sería el primer tema corresponde a un grupo de motivos temáticos, en la recapitulación el segundo tema aparece transformado; quinto, no existe un desarrollo como se entiende tradicionalmente en la sonata, sino que hay en su lugar una sección con elementos contrastantes.

Tomando en cuenta las declaraciones del compositor, la tabla 6.1 presenta el diseño formal que proponemos para el segundo movimiento. Este puede ser dividido en tres grandes secciones: la primera, que denominamos "movimiento principal" siguiendo al compositor, presenta las referencias a la forma sonata, con una exposición y una recapitulación, y una parte central que no cumple las funciones de un desarrollo como tradicionalmente se entiende; la segunda sección corresponde al epílogo, dividido a su vez en cinco subsecciones; y la tercera corresponde a la coda, dividida en tres subsecciones.

²⁶⁴Citado en: Chicago Symphony Orchestra, *Lutoslawski. Concerto for Orchestra, Symphony N°3*, notas explicativas del CD. Director: Daniel Barenboim, Germany, WarnerClassics, 2002.

Tabla 6.1: Diseño formal, segundo movimiento, Tercera Sinfonía

UNIDAD	PG.	Nº ENSAYO	INSTRUMENTACIÓN
MOV. PRINCIPAL			
Exposición			
1er. Grupo Temático	34	32	Cuerdas*
2º Tema	38	37	Cuerdas+Maderas
Sección Central			
1ªIdea Centrifuga	43	41	Cl. (solo)+Maderas
2ªIdea Centrifuga	46	43	Tuba+Fgs.
Interludio	52	47	Cuerdas+Fgs.
Sección Preparatoria	54	49	Cuerdas, Metales, Maderas
Recapitulación			
1er. Tema	65	65	Tutti
2º Tema	74	73	Cuerdas, Tutti
EPÍLOGO			
A	83	81	Cuerdas
B	85	84	Cuerdas+Fls, Cuerdas.+Oboe
C	86	86	Cuerdas+Timbal
Stretto	89	89	Cuerdas
Preparación	91	91	Cl.+Cel.+Arpa, Met., Maderas
CODA			
A	93	93	Tutti
B	96	96	Tutti
C	97	97	Tutti

*.- Dada la complejidad de la obra, la instrumentación señalada en la tabla corresponde a los timbres predominantes en cada sección.

La instrumentación y la textura aportan un importante elemento de diferenciación para distinguir las distintas secciones y subsecciones. La exposición está dominada por las cuerdas, mientras que el contraste entre el tipo de textura y la estrategia orquestal (escritura orquestal v/s escritura camerística) sirven para distinguir las dos zonas temáticas y resaltar el carácter contrastante del segundo tema. Lo mismo ocurre con la sección central que presenta dos elementos fuertemente contrastantes: dos pasajes con instrumentos solistas como figura (clarinete y tuba, respectivamente), una sección lenta, que hemos denominado "interludio" a cargo principalmente de las cuerdas, seguido de una amplia sección que prepara al auditor para la llegada a la recapitulación. Esta sección parte con las cuerdas divididas entre pizzicato y arco, la textura poco a poco se va transformando produciéndose un paulatino aumento de la tensión hasta la entrada de las maderas y los metales que conducen a dos clímax para posteriormente dar paso a la recapitulación. Ésta presenta los temas transformados especialmente por la instrumentación, en la que domina el uso de la mayoría de las fuerzas orquestales en *tutti*. La recapitulación concluye con el clímax más importante de la obra que, sin embargo, es inmediatamente abortado. Luego de una mitigación de la tensión se da paso al epílogo dominado nuevamente por las cuerdas. La última subsección del epílogo corresponde a una efectiva estrategia formal puesto que se producen cortes en el flujo de la música alternando tres cortos pasajes con texturas e instrumentación absolutamente contrastantes, siendo el último una clara referencia al refrán que escuchamos repetidas veces en el movimiento introductorio de la sinfonía, lo cual sirve como señal para remarcar el final de un proceso. Luego de una corta pausa pasamos a la coda, caracterizada por el progresivo aumento de la tensión producido por la ampliación del registro, la progresión en la densidad de la textura, dinámica, y el aumento en el número de instrumentos implicados hasta llegar a un *tutti* al final.

6.2.- Sistema tonal particular

El movimiento a gran escala de la sinfonía en su totalidad está constreñido por un sistema primario con centro en mi. Sin embargo, el segundo movimiento presenta en el plano superior, y en especial a lo que se percibe como figura, un sistema secundario centrado en la

función (5) que expande el sistema primario. Por esta razón la tabla 6.2 presenta el sistema secundario con centro en la función (5).

Tabla 6.2: Sistema tonal secundario, segundo movimiento, Tercera Sinfonía

Nivel DDT.	C.I.								Función Tonal	Rol Sintáctico	Función Dramática
0	0				La				(0)	Centro tonal o eje	Centrípeta
1	5			Re		Mi			(5),(7)	Auxiliares	Centrípeta
2	2		Sol				Si		(2)	Auxiliar secundaria	Centrípeta
3	3	Do						Fa#	(3)	Auxiliar secundaria	Centrip/Centríf
4	4		Fa				Do#		(4)	Neutro	(Centrífuga)
5	1			La#		Sol#			(13),(11)	Disonancias	Centrífuga
6	6				Re#				(6)	Disonancia	Centrífuga

Correspondiendo a las alturas la (0), re (5), y mi (7) las principales funciones centrípetas, su contraparte como funciones centrífugas les corresponden a las alturas mib (6) y sib (13). En especial la función (6) actúa como un contrapolo de manera que existe un conflicto de tipo dramático en la estructura entre dos polos: la y mib. Esta altura forma un sistema secundario que domina gran parte de la estructura-movimiento, determinando el desarrollo del conflicto y su resolución, la que se alcanza sólo en la coda de la sinfonía. En nuestra exposición analítica demostraremos que existe una similitud entre algunas de las estrategias de movimiento de la sinfonía con las que analizamos en el primer movimiento del *Concierto para Piano*. Esta similitud la encontramos especialmente en el ámbito de la utilización de las funciones auxiliares primarias y secundarias, con la secuencia funcional (7)-(5)-(0) como elemento característico.

6.3.- Exposición

La exposición se inicia en el número 32 de la partitura con una textura dominada por las cuerdas, aunque participan también los dos arpas. La línea de las violas se percibe como figuras sobre un acompañamiento armónico a cargo de los violonchelos en *divisi* y los arpas. Este tipo de textura se va transformando poco a poco en una textura polifónica a medida que entran las demás cuerdas, produciéndose una progresión en el registro y en la complejidad de la textura. Este hecho es el aspecto más destacado puesto que permite sentir una unidad de proceso - en este caso el modelo de comportamiento del tipo *fugatto* - que ayuda al agrupamiento de la sección hasta la entrada del *motto* (cuatro compases antes del número 37) como un todo definido. Ésta es una estrategia que es congruente con lo que vendrá a continuación: un contraste absoluto en el nivel de la textura. A partir del número 37 la textura es predominantemente homorrítmica en las cuerdas, con una escritura camerística (sólo 6 instrumentos) que se va transformando hasta que en número 39 entran todos los instrumentos divididos a 4.

A nuestro juicio, es el contraste en el nivel de la textura el elemento que principalmente define la función formal de la exposición, más que un contraste en la estructura. Si percibimos un contraste es precisamente porque hay dos segmentos claramente definidos. De esta manera, la música que va desde el número 32 hasta antes del *motto* funciona formalmente como un grupo de motivos temáticos, mientras que la música entre el número 37 hasta antes del número 40 funciona como un segundo tema.²⁶⁵

El primer grupo temático corresponde a la repetición variada de cuatro motivos presentados sucesivamente por las violas, violines segundos, la segunda mitad de los violines primeros, y la primera mitad de los violines primeros. Si bien la estrategia es semejante a las sucesivas entradas en un *fugatto*, existe una diferencia fundamental: una vez presentado cada motivo la voz lo repite en forma variada, lo cual no corresponde a lo que podría entenderse

²⁶⁵ El segundo tema presenta una organización en tres partes diferentes por lo que también podría ser considerado un grupo temático, sin embargo la estructura del plano melódico corresponde a un modelo de partida y retorno sobre la altura la, razón por la cual nos inclinamos a entenderlo como un todo cerrado, más

como un contrasujeto en un entorno fugal. La distancia entre las entradas corresponde a un modelo de 8 compases, y cada línea mantiene fijo su contenido de alturas: do#-do-si (vlas.), mi-mib-re (vlii), sol-solb-fa (2ª m. vli), y sib-la-sol# (1ª m. vli).²⁶⁶ El primer motivo, a cargo de las violas, es el que más se repite, siendo precisamente el que será reexpuesto en la recapitulación.

Dadas las características de la textura, en el primer grupo temático es difícil percibir una división al interior de la sección, sin embargo sí es posible discernir fases al interior del proceso. Cada motivo es definido rítmicamente por una figura predominante: en el motivo de las violas dominan las corcheas, sueltas o en un grupo de 12, en el de los violines segundos predominan las corcheas de seisillo, en el de la primera mitad de los violines primeros predominan las negras, y en el último motivo predominan las negras de tresillo. Si las entradas forman un modelo de 8 compases, éste se rompe cuando se produce la última entrada (nº 35) puesto que transcurren 9 compases hasta que se produce un hecho significativo (en el número 36): el contenido de alturas de las voces empieza a ser traspuesto por un semitono ascendente, con lo que se alcanza el sib₄ por primera vez, rompiéndose el modelo de alturas establecido, y además, introduciendo una nota proporcionalmente larga (redonda más blanca de tresillo). Este punto es especialmente notorio en la audición puesto que permite percibir un cambio en el proceso: la música empieza a ascender en el registro y además se hace evidente el predominio absoluto de las negras de tresillo en todas las voces.²⁶⁷ Lo anterior produce un efecto progresivo que actúa en forma complementaria con respecto al ascenso cromático que se produce en la línea superior de la textura. Finalmente la tensión conduce a la aparición del *motto* que actúa como freno rítmico cadencial, preparando la llegada al segundo tema.

La división del diseño en el segundo tema es mucho más clara. Podemos distinguir tres partes diferentes: la primera abarca desde el número 37 hasta dos compases antes del número

parecido a un tema. Por otra parte, el propio compositor lo denomina como un tema a diferencia del primero que denomina "grupo de motivos temáticos" (véase las citas expuestas al inicio del capítulo).

²⁶⁶ Esto ejemplifica perfectamente una de las estrategias de organización de la altura características del último período estilístico de Lutoslawski: el complemento cromático entre los diferentes estratos de la textura.

²⁶⁷ Esto ha sido preparado unos compases antes: primero la segunda mitad de los violines primeros, luego los segundos y luego las violas han ido asumiendo el comportamiento rítmico de la voz superior.

32 36 37 39 40

1er. Grupo Temático Motto 2º Tema C

Set Funcional: 4-23, 2ª P. (sol-la-do-re)
(3) (0)

(7) (0) (3) (4) (0)

3-11: fa#-la-do# 3-11

modo 3+1

modo 3+1

(3) (7) (0)

39, la segunda se extiende hasta el último tiempo del compás del número 39, y la última concluye en el primer pulso del compás del número 40. La última parte es análoga en función al final del primer grupo temático pues presenta una direccionalidad definida, subrayando la llegada a un punto: las duraciones se van acortando progresivamente mientras que se produce una clara contracción de la textura.

En el gráfico 6.1 aparecen dos niveles de reducción de la estructura-movimiento de la exposición. El último nivel es el que aparece en los pentagramas tercero y cuarto del gráfico. Sobre el primer pentagrama aparece la división del diseño junto a la función formal de los segmentos. Dada la complejidad de la textura hemos preferido centrarnos fundamentalmente en las líneas de movimiento que controlan ambos extremos del registro.²⁶⁸

Tomando en cuenta el tipo de textura del primer grupo temático, y sobre todo la repetición del contenido de alturas de las cuatro voces en juego, hemos seleccionado las notas de inicio de cada motivo: éstas pertenecen a una forma del set 4-23 con las alturas do-re-sol-la, las cuales forman un set funcional de segunda posición, si tomamos como referencia el la. Es importante tomar en cuenta que esta altura es la que inicia la última entrada. El movimiento del bajo, que establece el re como pedal, a medida que se producen las entradas asciende por dos terceras menores hasta conectar con el la₄ por el sol# como sensible. El movimiento en el registro superior, a partir del número 36, llena el espacio cromático ascendente entre la y mi, la altura del *motto*.²⁶⁹ En el gráfico hemos señalado el do₃ de las violas como altura de inicio del plano melódico y el mi₄ como altura de llegada del movimiento del grupo temático.

El movimiento del bajo es paralelo al del plano superior: se mueve en forma ascendente por tercera menor desde el re al inicio del grupo temático hasta el fa al inicio del segundo tema. Si tomamos en cuenta que el mi₄ del *motto* es la única nota de la textura, podemos entender que actúa como nota que conecta estas dos alturas.

²⁶⁸ Mantendremos esta forma de proceder durante todo el análisis.

²⁶⁹ En el gráfico hemos indicado también las alturas de la segunda mitad de los violines primeros para señalar el movimiento paralelo entre las voces a distancia de tercera menor.

El segundo tema establece el la como centro del sistema de alturas en el plano superior. El movimiento total del tema corresponde a la prolongación del la₄ a través de un ciclo interválico de c.i. 4. Si tomamos como referencia las alturas estructurales extremas de cada unidad, en A se prolonga el movimiento entre la y do#, B se inicia con el do# transferido a la octava superior y concluye con esa misma altura, mientras que C prolonga el movimiento de retorno al la desde el fa. Lutoslawski utiliza también el registro y la repetición de nota para resaltar el efecto estructural de ciertas alturas: en A el movimiento va desde el la₄ hasta el fa#₆, prolonga esta altura por bordadura (fa), repetición y transferencia de octava, hasta llegar al do#₅, nota que también es repetida. Estas tres alturas conforman el set 3-11. El do# también es prolongado por una bordadura (re) y una transferencia de octava. La unidad B resalta al do#₅ por ser inicio de grupo y porque el grupo es presentado tres veces. Este motivo utiliza como elemento fijo las mismas alturas que la estructura de la unidad A (el set 3-11), lo que significa una proyección desde la estructura hasta la superficie. Si B prolonga el do# como elemento estructural, C se mueve por c.i. 4, al igual que A, lo cual confiere al tema una organización simétrica: las partes extremas son estructuralmente móviles, prolongando cada una un movimiento por c.i. 4, mientras que la parte central es estable.

A diferencia de lo que sucedía entre el bajo y el registro superior en el primer grupo temático, en el segundo tema no hay una relación simétrica entre los movimientos de los extremos de la textura, pero sí algunas similitudes. En A, por ejemplo, mientras el fa# es prolongado en el registro superior, al mismo tiempo es prolongado el sol# en el bajo con un movimiento que es paralelo. Este paralelismo se mantiene hasta el final de B en donde es prolongado el re#₄. La unidad C prolonga la c.i. 3 entre la₃ y do₂. En esta unidad, el movimiento en ambos extremos contiene otro paralelismo: en ambos la prolongación se produce por el uso del modo interválico 3+1.

Tomando la exposición como un todo, en el registro superior podemos realizar una lectura funcional de las notas seleccionadas por tener una función estructural: si entendemos la como función (0) de un sistema, podemos ver que el primer grupo temático prolonga el

movimiento entre el do como función (3) y el mi del *motto* como función (7).²⁷⁰ El segundo tema destaca el la como centro, prolongando además las funciones (3) y sobre todo (4) en sus dos alturas (do# y fa). Si observamos el último nivel de reducción en el gráfico, podemos ver que el movimiento que conduce al segundo tema corresponde a la secuencia de alturas do-mi-la. Esta secuencia es idéntica a la que Lutoslawski utiliza al inicio de la transición del primer movimiento del *Concierto para Piano*, teniendo también al la como centro sintáctico.²⁷¹ Dicho movimiento puede ser explicado si tomamos en cuenta que corresponde a un acercamiento en el nivel de distancia tonal: desde el nivel 3 (do), pasando por el nivel 1 (mi), hasta el nivel 0 (la).

Encontraremos más adelante otras importantes similitudes en los movimientos estructurales, sin embargo, consideramos necesario resaltar en este momento una diferencia fundamental en el ámbito de la estrategia dramática: mientras en el primer movimiento del *Concierto para Piano* Lutoslawski establece un contraste temático y estructural entre los dos temas de la exposición, en la sinfonía presenta sólo un contraste temático. En las citas expuestas más arriba el compositor hace referencia a un contraste entre temas, pero no señala un contraste en la estructura. Sin embargo, afirma que cuando tendría que iniciarse el desarrollo se introduce un material nuevo. ¿Por qué introducir un material nuevo habiendo presentado dos temas en una relación de contraste? A nuestro juicio, el material nuevo aporta precisamente el conflicto estructural sintáctico propio de la dramaturgia de la forma sonata, conflicto que puede ser explicado basándonos en nuestra hipótesis.

6.4.- Sección central

6.4.1.- Primera y segunda ideas centrífugas

La exposición concluye con la llegada a la armonía disonante del número 40 de la partitura, armonía que es activada por la utilización del motivo rítmico del *motto*. A

²⁷⁰ Hemos resaltado el la de la última entrada como un objetivo del movimiento, resaltado por el movimiento del bajo, pero consideramos que no puede competir en importancia con el movimiento total, que conduce directamente al mi4, razón por la cual lo hemos señalado en negra.

²⁷¹ Véase el gráfico 5.4.

continuación entran las trompas y trombones con líneas ascendentes formadas por c.i. 1, 3, y 4, líneas que son desfasadas para producir un efecto armónico, mientras los violines primeros y los violonchelos presentan segmentos del motivo expuesto por los violines segundos, en el primer grupo temático. Este hecho, como también la textura y el efecto de tensión resultante, crean a nuestro juicio la expectativa de que entramos en el desarrollo.

Pero este movimiento es interrumpido abruptamente por la entrada del primer clarinete (número 41). Lo sorpresivo de este evento sirve para resaltar sus características, principalmente en el plano de la textura y de la estructura. La textura permite percibir absolutamente la línea del clarinete como figura. A continuación, vuelve una variante de la textura de los metales y las maderas, textura que permite separar el solo del clarinete del siguiente solo, a cargo de la tuba (número 43). Ambos solos pueden ser relacionados por el auditor como una unidad, a pesar de la textura que los separa, precisamente por la similitud de sus texturas y timbres: tanto el clarinete como la tuba son acompañados por maderas y piano en coordinación *ad libitum*. Pensamos que este hecho denota una estrategia psicológica y dramática: por un lado permite agruparlos en una unidad mayor, mientras que por otro, permite entenderlos como una contraparte en miniatura de la exposición. Si en ésta la secuencia de las secciones era: primer grupo temático-*motto*- segundo tema, aquí se forma una secuencia en cierto sentido análoga: solo-textura contrastante-solo.²⁷² Esto se puede entender porque la función de esta sección es presentar el elemento centrífugo en la estructura.

El grafico 6.2 presenta el análisis de la estructura-movimiento de la música entre los números 41 y 47 de la partitura. El diseño permite distinguir tres secciones: las dos primeras corresponden a los solos de clarinete y tuba, respectivamente, mientras que la tercera corresponde al clímax que se produce a partir del número 44.²⁷³

²⁷² Pensamos que el aspecto tímbrico no debe ser subestimado. En la exposición la secuencia de timbres perceptualmente dominantes de las secciones señaladas corresponde a: cuerdas-metales (trompas)-cuerdas. En la sección que estamos analizando encontramos también una relación similar: maderas-metales-maderas, es decir, dos timbres separados por metales.

²⁷³ Las líneas continuas descendentes y ascendentes en el gráfico corresponden a la dirección de la atención del auditor. Lutoslawski traslada en el solo de tuba la figura al registro inferior, volviendo a ascender en el clímax. Tratándose éste de una textura en donde el total actúa como figura, hemos señalado la línea de la primera trompeta como el timbre de mayor preponderancia acústica. Esto tiene importancia con relación a la percepción de las alturas estructurales.

The image displays a musical score analysis for measures 41 through 47. The score is written on three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The analysis includes several key annotations:

- Measures 41-43:** Labeled "1er. Idea Centrifuga" (1st Centrifugal Idea). A bracket above these measures indicates this section.
- Measure 42:** Contains a bracket labeled "B" and a dashed line with "(0)" below it.
- Measures 43-44:** Labeled "2ª Idea Centrifuga" (2nd Centrifugal Idea). A bracket above these measures indicates this section.
- Measure 44:** Labeled "climax" with a bracket above it.
- Measure 47:** Labeled with a bracket above it.
- Structural Annotations:**
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 41 to measure 44.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 42 to measure 44.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 43 to measure 44.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 44 to measure 47.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 45 to measure 47.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 46 to measure 47.
 - A dashed line labeled "(0)" spans from measure 47 to the end of the score.
- Other Annotations:**
 - "modo 1+2 en la estructura" (mode 1+2 in the structure) is written near measure 44.
 - "((7)/la)" is written near measure 44.
 - "((5)/la)" is written near measure 47.

Ambos solos los hemos denominado primera y segunda ideas centrífugas dado su carácter casi improvisatorio, aunque cumplan con una función estructural de vital importancia para la estrategia dramática. La primera idea centrífuga presenta la función (6) de la como función (0), es decir, el polo centrífugo, mientras que la segunda idea presenta la función auxiliar (5) de mib. Todas las notas importantes de la estructura corresponden a funciones sintácticas de mib: (0), (5), (7), y (3). Es decir, ambos solos presentan en la estructura el elemento contrastante (centrífugo) que no había sido presentado en el segundo tema.

La primera idea centrífuga está dividida en tres pequeñas frases. La primera resalta el mib por repetición y posición, al inicio y al final, el cual es señalado por el gesto del piano. La segunda frase se inicia con el gesto ascendente de corcheas de tresillo y concluye con el re⁴. La tercera se extiende desde el mib⁴ hasta el mib⁶ final. La idea como un todo prolonga en forma notoria el mib como centro estructural. La primera y tercera frases lo resaltan como nota de inicio y fin, mientras que la frase central se mueve cromáticamente desde el reb⁶ hasta el las, a continuación el mib⁵ es resaltado como nota superior del gesto de corcheas de tresillo, hasta llegar al do^{#5} que es acentuado como inicio del salto descendente de séptima mayor que conduce al re⁴ que finaliza la frase. La organización de la estructura es clara: una prolongación del mib a través del re como bordadura.

Una vez finalizado el solo, la parte que más resalta en la textura siguiente es la línea de las trompetas que se mueven cromáticamente desde el mi⁵ hasta el si⁴. Lutoslawski guía la atención del auditor conduciendo descendentemente la línea estructural de acuerdo al registro en donde se percibirá la siguiente figura. El movimiento hacia el si⁴ sirve para conectar cromáticamente (aunque por transferencia de octava) con el sib³, nota superior del acompañamiento armónico de los fagotes, resaltado además por el piano y el *pizzicato* de los violines.

La segunda idea centrífuga tiene una estructura menos clara que la primera. Se basa en la prolongación de sol[#] como función (5) de mib, y en el movimiento en la tuba desde dicha función hasta la función (0). El solo consta de cuatro pequeñas frases: la primera resalta el sol^{#1} como nota de inicio, pero la direccionalidad ascendente de la línea trasciende la división

de las frases, por lo que, tomando en cuenta las alturas inferiores del contorno melódico hasta que se produce el salto de séptima mayor hacia el re₃, tenemos la secuencia de notas: si-do-re-mib, es decir, el modo 1+2. Como a partir del re₃ cada frase tiene una direccionalidad descendente, si tomamos las alturas iniciales (es decir, las superiores) nos da la secuencia: re-mib-fa, lo cual corresponde al mismo modo interválico. La última frase es interrumpida, por lo que la última altura estructural del solo corresponde al mib₃, resaltado por su modo de ataque y su mayor duración.²⁷⁴ De esta forma, podemos afirmar que la estructura del solo corresponde a la prolongación del movimiento entre sol# y mib. Por otra parte, en el bajo es resaltado el sol#₁ por su posición en la textura (como nota extrema) por los contrabajos hasta la última frase de la tuba, mientras que en el extremo superior se mantiene el sib₃ como límite superior de la armonía. Esto quiere decir que mientras se produce el movimiento entre las funciones (5) y (0) en la figura, en el fondo se mantienen las funciones (5) y (7).

La textura que interrumpe el solo recuerda abiertamente a la textura que precedió al solo del clarinete. Podríamos decir que se vuelve a iniciar lo que fue interrumpido por las ideas centrífugas. En este sentido es notable desde el punto de vista de la estrategia del movimiento la elección del solb/fa# (metales) en el número 44 como nota de inicio del ascenso hacia el clímax. Dicha altura es la función (3) de mib y de la, es decir, Lutoslawski mantiene la incertidumbre con relación hacia qué polo estructural se dirigirá la música. Si nos fijamos en la textura del clímax, la elección de las alturas extremas de los registros y la instrumentación es congruente con lo que acabamos de afirmar. Las flautas, oboes y clarinetes tocan el mi₆ como nota aguda, mientras que la tuba toca el re₂, como nota más grave, doblado en la octava superior por el timbal y el cuarto trombón. Ambas alturas corresponderían a las funciones (7) y (5) de la, respectivamente: es decir, una disposición similar a la que ocurrió inmediatamente antes, en el solo de tuba. Pero, si nos fijamos en el timbre más penetrante, el de las trompetas que tocan en su octava aguda, podemos comprobar que Lutoslawski les asigna a las trompetas primera y segunda el sol#₅ como nota límite superior.²⁷⁵ Interpretamos este hecho como la preponderancia estructural del sistema secundario de mib como centro sintáctico, puesto que

²⁷⁴ El último mib de la estructura prosigue con la estrategia de movimiento, es decir, la utilización del modo 1+2.

²⁷⁵ En el punto de inicio del clímax, ambas trompetas tocan el sol#₅. Si bien, dicha altura no está presente estrictamente durante toda la sección, en ambas trompetas se repite varias veces como nota más aguda, lo que permite gravarla en la mente del auditor.

está de acuerdo con la conclusión del clímax. Éste concluye en el número 47 en un acorde con el mib en el bajo y el sib en el límite superior, es decir, las funciones (0) y (7) de mib, respectivamente.²⁷⁶

6.4.2.-Interludio y sección preparatoria

El clímax que se produce en los números 45 y 46 desemboca en una sección cuya función formal merece una explicación aparte: nos referimos al interludio, que transcurre entre los números 47 y 49. En nuestra opinión, Lutoslawski repite una estrategia formal utilizada antes en *Livre pour Orchestra* (1968) y que surge de su larga experiencia como auditor. Dicha obra consta de cuatro movimientos o "capítulos" (así son denominados en la partitura), separados por tres interludios. Estos constan de pequeñas frases en semicorcheas tocadas por clarinetes y el arpa, formando un sólo elemento de carácter uniforme en la textura. Desde el punto de vista del auditor, una vez que se ha oído los primeros segundos de cada interludio, no aparece nueva información, por lo que es posible adelantar que el comportamiento de la música se mantendrá estable durante un cierto tiempo. ¿Cuál es la función de este tipo de segmentos?. El compositor nos lo explica en una entrevista: «I distinguish, in all music, moments of greater concentration of musical events and moments of a certain relaxation or dilution of content. This is as indispensable to the process of listening to music as breathing.»²⁷⁷ En el caso específico de *Livre pour Orchestra* los interludios separan los movimientos, por lo que permiten al auditor la relajación necesaria para poder concentrarse en los acontecimientos de los movimientos que siguen.²⁷⁸ En el caso de la *Tercera Sinfonía* la música entre los números 45 y 46 cumple con ese mismo objetivo. En primer lugar, resuelve la tensión acumulada a lo largo del movimiento, y amplificada en el clímax que le precede. En segundo lugar, el ritmo de los acontecimientos en el interludio es marcadamente lento y estable, reduciéndose a la repetición de un modelo de movimiento: a una textura armónica en las maderas le sigue la repetición variada de un motivo en las cuerdas en imitación.

²⁷⁶ Es interesante resaltar que Lutoslawski resuelve el clímax en el bajo por movimiento de sensible: re-mib. El efecto de disonancia resolviendo en consonancia, dada la densidad de la textura del clímax, es marcadamente pronunciado.

²⁷⁷ Kaczynski, Tadeusz, *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁸ Si bien, en la partitura los interludios son denominados "intermede", el compositor los denomina interludios más adelante en la misma entrevista. *Ibid*, p. 70.

The musical score is divided into three main sections: Interludio, Set Funcional: 4-23, 3ª P (sib-do-mib-fa), and Set Funcional: 3-7, si-la-fa#. The Interludio section features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The Set Funcional: 4-23, 3ª P (sib-do-mib-fa) section includes a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The Set Funcional: 3-7, si-la-fa# section includes a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The score is written for a vocal soloist and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The set functional labels are placed above the vocal line, and the piano accompaniment is written below the vocal line. The score is divided into measures by vertical bar lines. The measures are numbered 47 through 65. The score is written in a standard musical notation style.

Tomándola como un todo, podemos ver que la dirección de la música es bastante uniforme puesto que es cerrada, sobre todo en las cuerdas, con un movimiento ascendente balanceado seguidamente por uno descendente, llegando prácticamente al mismo registro de partida. Finalmente, desde un punto de vista estructural, el movimiento, tanto en el bajo como en el agudo, es de partida y retorno, por lo que no se produce un cambio.

El gráfico 6.3 presenta la estructura-movimiento desde el número 47 hasta la llegada de la recapitulación, en el número 65. Nuevamente presentamos el análisis en dos niveles de reducción, siendo el segundo (tercer y cuarto pentagramas) el más profundo. Centrándonos en el primer nivel, la estructura del interludio corresponde en el registro superior a un movimiento de partida y retorno desde el sib₃, mientras que en el bajo se produce el mismo tipo de movimiento desde el mib₂. En el registro superior, el clímax conduce al sib₃ tocado por el primer corno, mientras que en el bajo el timbal y la tuba tocan en octavas el mib. La textura consta principalmente de dos elementos que se suceden: un fondo de carácter armónico a cargo de los fagotes, salvo la última frase que ejecuta el primer oboe, y una figura a cargo de las cuerdas, figura que poco a poco se transforma también en un fondo armónico. Ambos elementos están diferenciados motivica y rítmicamente: las maderas ejecutan una figura rítmica de tresillos de corcheas, mientras que las cuerdas tienen a cargo un motivo derivado del motivo de la primera mitad de los violines primeros, en el primer grupo temático. Desde un punto de vista melódico, no se produce un desarrollo motivico. Sencillamente los motivos se repiten en sucesión, mientras que el cambio se reduce al ascenso y descenso del registro.

Este comportamiento en el parámetro del registro permite dividir la sección en dos fases, con el punto de división en el número 48, desde donde la música empieza a descender.²⁷⁹ En las cuerdas, si tomamos en cuenta las notas de inicio de cada motivo, en la primera fase podemos ver que forman una textura a dos voces separadas por quintas; pero melódicamente, forman una línea compuesta del modo 1+6. En las maderas, si tomamos en cuenta la nota superior del fondo armónico, podemos ver que forman una línea compuesta por

²⁷⁹ En el gráfico hemos separado ambos planos (maderas y cuerdas). Las notas negras con plicas corresponden a las cuerdas, mientras que las que no la tienen corresponden a la nota superior del fondo armónico de las maderas. Para separar ambas líneas de movimiento hemos unido con una línea recta las notas de las maderas, mientras que

el modo 5+6.²⁸⁰ En la segunda fase el movimiento queda a cargo exclusivamente de las cuerdas, las que forman desde ese momento también un fondo armónico. Este hecho obliga a transformar el criterio para la elección de las notas estructurales, puesto que las notas de inicio de los motivos quedan al interior de la textura, y al mismo tiempo pierden fuerza perceptual porque el motivo es variado de tal forma que la nota final cobra mayor importancia. De esta forma, si nos fijamos en la nota armónica superior, vemos que la estructura corresponde a la prolongación del sib por transferencia de octava: desde el sib₅ hasta el sib₃, pasando por el sib₄. En el bajo la nota más grave es el reb₃, tocado por la primera mitad de los violonchelos. Si tomamos en cuenta que la sección concluye con el mib en el bajo, podemos ver que el reb actúa como una bordadura que prolonga el mib como nota estructural principal.

La siguiente sección abarca desde el número 49 hasta la llegada de la recapitulación, en el número 65, aunque el primer motivo se reexponga 2 compases más tarde. Si bien, como un todo, corresponde a un solo proceso, puede ser claramente dividida en dos fases: la primera abarca desde el principio hasta el número 62, y la segunda desde dicho punto hasta el arribo de la recapitulación. Ambas fases se diferencian entre sí por su instrumentación, textura y tipo de coordinación: en la primera oímos solamente a las cuerdas, con diferentes modalidades de ataque hasta el final cuando se introducen los metales que conducen al primer clímax, el tipo de textura es predominantemente contrapuntística, aunque poco a poco son superpuestas líneas y armonías, y el tipo de coordinación es completamente *a batutta*; la segunda fase corresponde principalmente a la yuxtaposición de dos clímax en donde se superponen en coordinación *ad libitum* cuerdas agudas, maderas, percusión y piano, clímax que son separados por texturas a cargo de los metales y cuerdas.

Sin embargo, a pesar de su posible subdivisión en dos fases, entendemos que la sección cumple con sólo un rol formal: preparar la llegada de la recapitulación. Nos basamos en

las de las cuerdas las hemos unido con una línea curva. Por otra parte, por problemas de espacio, en el ejemplo no hemos señalado la división en fases, aunque suministramos la información en el texto.

²⁸⁰ Es interesante señalar que Lutoslawski introduce el único c.i. 6 entre la y mib, precisamente las alturas que son los centros de los sistemas que actúan principalmente en la dramaturgia del movimiento. Es notable también el hecho que el mib es ejecutado por el oboe, de modo que así queda en cierto sentido diferenciado de los fagotes, que ejecutaron anteriormente el la. De esta forma, Lutoslawski se encarga de mantener presente en la memoria del auditor esta oposición.

diferentes razones que pueden ser resumidas en dos: por un lado el progresivo aumento de la tensión, que explicaremos a continuación, y por otro la saturación que se produce al evitar durante una larga extensión de tiempo psicológico un evento melódico de importancia, comportamiento que ha sido el predominante hasta el momento.²⁸¹

En cuanto al carácter progresivo de la sección, podemos afirmar que éste se produce principalmente por el aumento de la actividad-tempo y por la transformación de la textura en dirección de la tensión, tanto por el aumento en la densidad, como por la expansión del espacio. Por otra parte, la dinámica se mantiene relativamente estable hasta la primera entrada de los metales que conducen al primer clímax, en el número 62. Desde ese punto los valores se mantienen en el *f* y *ff*, lo cual significa una progresión considerable en la dinámica.

La progresión en la actividad-tempo es notoria una vez establecida la pulsación de blanca, durante los primeros 18 compases. A partir del número 51 oímos, primero esporádicamente y luego en forma estable, la subdivisión del pulso en negras, junto con figuras rítmicas largas y un motivo melódico de semicorcheas de tresillo, extraído del plano de las maderas en el interludio. En el número 53 se introducen poco a poco las negras de tresillo, a la vez que se abandonan las blancas. Durante los siguientes 14 compases oímos principalmente la superposición de negras y negras de tresillo, hasta que en el número 55 se introducen las corcheas. Éstas empiezan a predominar poco a poco hasta que en el tercer compás del número 56 se abandonan las negras de tresillo. A partir de ese punto escuchamos la superposición principalmente de corcheas y corcheas de tresillo, hasta que en el cuarto compás del número 58 se abandonan las corcheas. Desde ese momento, y hasta la llegada al clímax del número 62, oímos la superposición de motivos de corchea de tresillo y notas largas formando armonías en *crescendo*. De esta forma, podemos ver que la actividad-tempo se ha transformado desde el predominio de blancas hasta el predominio de corcheas de tresillo, lo cual implica una progresión considerable.

²⁸¹ En la exposición no ha habido una verdadera transición que separe las dos zonas temáticas, y posteriormente hemos escuchado las dos ideas centrífugas (eventos principalmente melódicos resaltados como figura). Finalmente, el interludio se basa principalmente en la trasposición de motivos. En todas estas secciones lo que se

En cuanto a la transformación progresiva de la textura, ésta se produce por el aumento notable en su densidad. Al inicio de la sección oímos dos líneas claramente diferenciadas por su registro: los contrabajos en el grave y los violonchelos normalmente en la siguiente octava. A medida que aparecen nuevos instrumentos se expande el espacio y aumenta la densidad de la textura, hasta que prácticamente es abarcado la totalidad del espacio disponible, antes de la llegada a ambos clímax. En la segunda fase oímos la yuxtaposición de cuatro texturas: el primer clímax, luego tres compases de metales y cuerdas con un gesto armónico ascendente, posteriormente el segundo clímax (número 63), y finalmente otra textura de metales con un gesto ascendente y cuerdas. Si tomamos en cuenta que ambos clímax ocupan el registro agudo, mientras que la primera textura de metales y cuerdas ascienden desde el bajo, y la última textura ocupa el registro medio-agudo, la llegada de la recapitulación resulta resaltada, puesto que abarca la totalidad del registro. Si tomamos en cuenta la transformación del parámetro del registro a lo largo de toda la sección preparatoria podemos afirmar que, en líneas generales, corresponde a un ascenso desde el grave hasta el agudo, en los clímax, para llenar completamente el registro en la recapitulación.

Centrándonos en la estructura-movimiento, en el gráfico 26 hemos señalado que en el inicio de la sección preparatoria se produce una prolongación de mib como función (0) a través de transferencia de octava: desde el mib₂, la nota de inicio de la sección, hasta el mib₆ (segundo compás del número 58). Hemos seleccionado esta última nota porque se produce en un momento especialmente notorio en la audición: es la nota más alta de la primera armonía en crescendo. Hasta el momento el predominio de la dinámica *pp* es absoluto, y si bien se han producido algunas armonías, el predominio de las líneas contrapuntísticas no permite que se perciban como eventos especialmente relevantes. Sin embargo, a partir del momento señalado las armonías son percibidas en primer plano, quedando las corcheas de tresillo en el fondo, tanto por el comportamiento dinámico (*crescendo* hasta *mp*), como porque se va acelerando el ritmo de sus apariciones.²⁸²

percibe es una clara distinción entre figura y fondo, sin embargo esta distinción es más difícil de percibir durante el transcurso de la sección preparatoria puesto que los acontecimientos varían constantemente.

²⁸² No hemos señalado alturas estructurales entre el inicio y el punto que acabamos de explicar porque el tipo de textura y la gran variedad de eventos que se producen hace muy difícil extraer agrupamientos de menor escala. Por otra parte, la gran variedad en la rotación de las alturas no permite señalar alguna como especialmente relevante, desde una perspectiva acústica.

Esta prolongación, sin embargo, transcurre en un nivel estructural más superficial desde el momento que el mib₆ no es una nota de inicio. Desde ese punto tomamos como referencia la dirección de la línea formada por las alturas superiores de las armonías, puesto que estas forman la figura. Desde el mib₆ la línea baja hasta el dos, en el cuarto compás del número 59. Éste es un punto de inflexión puesto que cambia la dirección de la línea: asciende hasta que se establese en el fa₆ cuatro compases antes del número 62.²⁸³ Las notas que corresponden a los puntos extremos de la línea (mib₆ y fa₆), mas el dos del punto de inflexión y el sib en octavas, en el extremo superior de la armonía del clímax, pertenecen a una forma del set funcional 4-23 de tercera posición.²⁸⁴ Es decir, la nota superior del clímax es alcanzada por una cuarta justa ascendente: fa-sib.

Es interesante resaltar la disposición y la instrumentación de las notas superiores de los agregados que forman ambos clímax (números 62 y 63). En el primero, las cuatro notas superiores son, desde el agudo: sib-mi-sib-fa. En el segundo clímax las cuatro notas superiores son: mib-sib-lab-mib. En el primero las alturas mencionadas forman un set disonante, por el tritono entre sib y mi, mientras que en el segundo forman un set consonante (set 3-9), en donde aparecen las alturas funcionales del sistema de mib: (0)-(5)-(7). Por otro lado, desde una perspectiva acústica, los timbres que predominan en los puntos de inicio de cada clímax son las maderas, de las que las flautas ocupan el registro agudo. En la primera armonía Lutoslawski dobla el sib de las flautas con el piano y el *glockenspiel*, mientras que en la segunda prefiere doblar el mib que ejecutan el resto de las maderas, dejando el lab de las flautas sólo con dicho timbre. Sin embargo, siguen estando las maderas en primer plano, por lo que nos inclinamos a entender al lab de las flautas, en el segundo clímax, como principal nota estructural, aunque hemos señalado en el gráfico también el mib, el cual es efectivamente la nota superior del agregado. Pensamos que el compositor prepara la llegada al re#/mib que inicia la reexposición del primer motivo temático al mantener en el agudo dicha altura al inicio del segundo clímax, sin embargo tal altura está en segundo plano comparado con el lab₆ de las

²⁸³ Esta armonía, que aparece dos veces seguidas, consta de 11 notas (falta el si) y resalta su cualidad disonante: Lutoslawski dispone las alturas de tal forma que las dos extremas en el bajo forman novenas menores con las dos extremas del agudo.

²⁸⁴ Si nos fijamos en la armonía formada por los metales, antes del clímax, armonía que introduce el si que faltaba en el bajo, podemos ver que estas alturas (sib-do-mib-fa) son las cuatro del extremo superior. En este caso Lutoslawski ha proyectado desde la estructura hasta la superficie el set mencionado.

flautas, que en dicho registro, son especialmente penetrantes. Si seguimos con la línea estructural superior, esta concluye con el re#/mib (trceer compás despues del número 65), nota que inicia la figura, en la siguiente sección.

Con la llegada al primer clímax se produce una interacción entre las líneas estructurales del bajo y del agudo. La introducción de los metales, luego del extenso predominio de las cuerdas, es especialmente notoria. Si tomamos en cuenta que la nota de inicio de los metales, el fa#⁴, corresponde a la función (3) tanto de mib como de la, y que el timbre y la direccionalidad del gesto es ascendente, podemos realizar un paralelo con la textura del número 44, como evento formal, puesto que dicha textura condujo al clímax que siguió a la presentación de las dos ideas centrífugas. Lutoslawski prepara de esta forma al auditor para la audición de un evento formal de suma importancia. Sin embargo, sus expectativas son pospuestas (y por este motivo aumentadas) puesto que el clímax es interrumpido por otra textura dominada por los metales (3 compases antes del número 63) cuya nota de inicio es el la². Esta textura conduce al segundo clímax que es nuevamente interrumpido por otra textura de metales, la cual se inicia en el si³. Tomando en cuenta que las notas de inicio de las tres texturas de los metales corresponden al registro medio-bajo, podemos considerar que forman una línea estructural. Dicha línea está formada por la sucesión de las alturas fa#-la-si, concluyendo en el fa# del bajo, con el que se inicia la recapitulación. Así, podemos afirmar que en el bajo se prolonga la función (3) de mib como punto de partida y llegada en la segunda fase de la sección preparatoria. Sin embargo, es necesario resaltar que la línea está compuesta por un set funcional (set 3-7) que podría ser interpretado como perteneciendo al sistema sintáctico primario (mi), sobre todo por la sucesión la-si que precede a la recapitulación, como una clara analogía de la progresión II-IV-V. Pero prospectivamente, al iniciarse la recapitulación con el fa# en el bajo, y dado el predominio del sistema de mib hasta dicho momento, nosotros interpretamos la línea como una prolongación en dicho sistema.

Los pentagramas tercer y cuarto del gráfico presentan la estructura en el nivel de mayor profundidad, abarcando el interludio y la sección preparatoria, incluyendo las notas de inicio de la recapitulación, cuando aparece el primer motivo temático en los violines. Toda la sección está dominada por el sistema de mib. En el interludio la función (7) es prolongada como punto

de inicio y fin, en el registro superior, mientras que en el bajo se prolonga la función (0) a través del reb como bordadura.

Al producirse, al inicio de la sección preparatoria, un descenso en el registro utilizado, la primera nota (mib₂) funciona estructuralmente como evento de inicio para la línea estructural superior y para la del bajo. En dicha sección encontramos la prolongación de mib a través de la secuencia funcional (0)-(7)-(5)-(0), con esta última función iniciando la recapitulación del primer motivo temático. Quisiéramos resaltar dos hechos de capital importancia en cuanto a la comprobación de nuestra hipótesis: Primero, la secuencia funcional (7)-(5)-(0) es la misma que estructura los dos temas de la exposición del primer movimiento del *Concierto para Piano*, y de la totalidad del segundo estado de dicho movimiento. Si allí las notas que funcionaban como centro sintáctico eran sol# y la, aquí la nota eje es mib, pero la secuencia funcional es la misma; segundo, la estructura esta en directa relación con la división del diseño. Esto quiere decir que en ningún momento hemos seleccionado las alturas estructurales por un criterio sintáctico, sino principalmente por su ubicación en el agrupamiento (inicio de grupo) y registro (notas extremas).

En el bajo, el movimiento principal se produce entre la función (0) de mib y su función (3), aunque consideramos necesario resaltar nuevamente que Lutoslawski apela a la tradición de la música tonal mayor-menor al introducir una secuencia estructural que permite una clara alusión a la sintaxis tonal: II-IV-V en el sistema de mi. Sin embargo, esta posible alusión a sistemas sintácticos anteriores cuadra perfectamente con la sintaxis lineal que proponemos, puesto que, desde nuestra perspectiva, el movimiento corresponde a la prolongación de la función (3) como punto de partida y retorno, pasando por las funciones (3) y (5) de dicha función.

6.5.- Recapitulación

La recapitulación consta de varias unidades formales en su interior. La sección se inicia con la reexposición del primer motivo temático (ejecutado por las violas, en la exposición). Este motivo aparece ahora tratado de tal forma que es más fácil percibirlo como un tema,

puesto que es claramente destacado como figura sobre un fondo armónico. Además, es notable la forma en que es presentado: en primer lugar, la línea melódica está a cargo de los violines primeros y segundos, doblados al unísono por flautas, oboes, y clarinetes, mientras el fondo armónico está a cargo principalmente de los metales; en segundo lugar, la sucesión de clímax que le precede, y su presentación en el registro superior con la dinámica *ff*, son elementos que, en nuestra opinión, permiten que desde el punto de vista de la retórica de la forma sonata, como referente, la presentación del tema sea especialmente memorable.

Tomando en cuenta los cambios que se producen en la textura, podemos distinguir tres partes en el tema, al igual que ocurría en la exposición, en el caso del segundo tema: la primera abarca desde el principio hasta el número 67, la segunda abarca desde dicho punto hasta el número 69, mientras que la tercera concluye en el número 70. Lutoslawski utiliza la forma en tres secciones que utilizó en la exposición, en donde ambas zonas temáticas eran separadas por una textura dominada por los metales. Aquí, al primer tema le sigue una zona climática de mayor envergadura pero que también está dominada por los metales. Esta sección se inicia en el número 70 con un ascenso de metales y cuerdas que recuerda la preparación para los clímax anteriores, hasta que llegamos a una extensa zona climática en coordinación *ad libitum*. Esta zona conduce directamente a la reexposición del segundo tema a cargo de los violines. Siguiendo al compositor, podemos ver que está, desde el punto de vista de la dinámica, ampliado. En la exposición su dinámica era *f*, pero era ejecutado por instrumentos de cuerda solistas, mientras que en la recapitulación es ejecutado en *ff* por la totalidad de los violines más las maderas, con excepción de los fagotes. Esto implica un aumento considerable en la dinámica.

Lutoslawski mantiene la organización del tema en tres partes, pero modifica la tercera, aunque sigue teniendo, a nuestro juicio una función cadencial. La línea melódica superior del registro, en vez de descender, asciende cromáticamente hasta que se alcanza el clímax final del movimiento, en el número 77. Pero dicho clímax, como veremos más adelante, es realmente abortado, constituyendo un punto central en la dramaturgia. La tensión, en vez de mantenerse durante un cierto tiempo, como ocurría en los clímax anteriores, empieza inmediatamente a descender, tanto por el descenso melódico de las trompetas y trombones, como por el

diminuendo en la dinámica. Este clímax, en coordinación *a batutta*, no es en modo alguna similar a los demás. Desde este punto lo que se produce es una paulatina mitigación de la tensión, proceso que concluye con la llegada al epílogo, en el número 81.

El gráfico 6.4 presenta el análisis de la estructura-movimiento de la recapitulación en dos niveles de profundidad (los tres pentagramas superiores corresponden al nivel más cercano a la superficie, mientras que en los dos inferiores aparece el de mayor profundidad). En el pentagrama superior aparece la estructura del plano melódico de ambos temas mientras que en el tercer pentagrama presentamos la estructura del bajo. En el segundo pentagrama aparecen al principio las alturas superiores del acompañamiento armónico (metales); posteriormente aparecen las alturas superiores del clímax que separa ambos temas. De esta forma, hemos querido separar el aspecto melódico-temático de los elementos estructurales del acompañamiento y de la zona donde lo melódico da paso a lo armónico, como ocurre en el clímax, puesto que dicho punto señala un momento importante en la dramaturgia, como veremos mas adelante.

En la unidad A del primer tema el $re\#6$ es resaltado por su registro, su valor rítmico, y por repetición. Lutoslawski lo resalta de esta forma, tomando en cuenta sobre todo que en la exposición el motivo consistía fundamentalmente en valores cortos, con numerosos silencios intercalados. La supremacía del $re\#6$ abarca más de tres compases, hasta que la línea melódica desciende al $si4$, extremo inferior del registro utilizado en la totalidad del tema. Desde este punto, la línea asciende hasta alcanzar el $si6$, la nota más alta, por lo que el si es resaltado por su ubicación en el registro y por ser la nota final de la primera unidad del tema. Por otra parte, si nos fijamos en el acompañamiento armónico, el $lab5$ la las trompetas se mantiene durante toda la unidad como nota superior, siendo relevante por su repetición y registro, tomando en cuenta el timbre que lo ejecuta.

La unidad B se inicia con el cambio en la textura: tanto las cuerdas como los metales asumen otro comportamiento. En lo melódico, la nota más alta, resaltada también por repetición, es desde el inicio el las , el cual aparece como una nota larga posteriormente en el tercer compás del número 67. Coincidiendo con este cambio, en los metales encontramos el

The image displays a musical score for the recapitulation, spanning measures 65 to 77. The score is divided into two main sections: '1er. Tema' (First Theme) and '2º Tema' (Second Theme). The '1er. Tema' section includes measures 65-69, with sub-sections A (65-67) and B (68-69). The '2º Tema' section includes measures 70-77, with sub-sections A (70-72), B (73-75), and C (76-77). A 'climax' is marked between measures 70 and 72. The score features a treble and bass staff. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, a series of numbers in parentheses (e.g., (0), (5), (7), (13)) indicate pitch contour levels. Below the staff, specific intervals are labeled, such as 'c.in.in. c. 4', 'c.in. c. 6', 'c.in.in. c. 3', and 'c.in. c. 4'. The overall structure is defined by dashed lines and brackets, indicating the boundaries of the themes and their internal sections.

sib₆ como nota superior. Siguiendo con la melodía, en la unidad B predominan valores rítmicos de corta duración (corcheas y corcheas de tresillo) por lo que las notas de valor rítmico superior son resaltadas. Por esta razón, la siguiente nota de la estructura corresponde al sib₆, punto desde el cual la melodía vuelve a descender hasta el mib₆, señalando el retorno a la altura estructural que inicio el tema.²⁸⁵ A partir de este punto y hasta el final del tema ya no hay notas largas, pero sí gestos repetidos sobre el mib₆ y una secuencia ascendente desde el mib₅ (número 68) que ejecutan los violines primeros y segundos. La secuencia va paulatinamente ascendiendo, volviendo a empezar desde el mib₅, por tonos hasta el do#₆ (compás anterior al número 69). Des esta forma, podemos ver que la estructura de la línea en la unidad B del tema comienza en el la₆ y concluye en el mib resaltado por transferencia de octava desde el mib₆ hasta el mib₅.

La unidad C corresponde a los seis compases del número 69, señalando un contraste notable por el cambio en la textura: de una textura en donde se distingue claramente figura y fondo a una textura armónica, en donde sólo podemos distinguir una figura. Por esta razón hemos señalado las alturas superiores como pertenecientes a la estructura: el mi₆ como altura de inicio y sobre todo el lab₆ como límite superior.²⁸⁶ En el penúltimo compás de C el registro descende, en el agudo, hacia la octava inferior, ascendiendo a través de un ciclo interválico incompleta de c.i. 4. Nosotros hemos considerado la línea superior, formada por re-fa#-sib como la estructura, puesto que la línea inmediatamente inferior (lab-do-mi) transcurre en el interior del registro ocupado por la textura.²⁸⁷

El número 70 señala el final del primer tema y el inicio del ascenso hacia el clímax que conduce al segundo tema. Se produce un brusco cambio de registro por lo que la figura descende al registro inferior. La música asciende desde el fa₂, que corresponde a la nota de inicio, hasta el mi₆, el límite superior del registro en el clímax (número 72). Si tomamos en

²⁸⁵ En el gráfico hemos señalado la primera nota del tema, el re#₄, como estructuralmente inferior con relación al re#₆ puesto que no es repetida y su valor rítmico es muy inferior. En este caso el peso fenoménico de una nota sobrepasa al acento de posición de la otra, aunque ambas funcionan para resaltar el mib como acento estructural.

²⁸⁶ Tenemos que tomar en cuenta que estas alturas están presentes, por su repetición, a lo largo de toda la unidad.

²⁸⁷ Tomando en cuenta que la textura es armónica en carácter, la línea superior transcurre entre varias voces, por lo que resulta correcto, a nuestro entender, tomar las notas finales de cada gesto de negras de tresillo como la voz superior.

cuenta que en éste la nota inferior de la textura es el $mi\sharp_5$, podemos comprobar que desde el bajo se produce la prolongación del fa como nota estructural por la transferencia de octava desde el fa_2 hasta el $mi\sharp/fas$.

En el clímax las notas extremas del registro se mantienen hasta el descenso que da entrada al segundo tema. Sobre la textura formada por las maderas y las cuerdas oímos tres intervenciones del xilófono y el piano actuando en conjunto, casi como si fueran un solo instrumento. Estas intervenciones no tienen una función melódica, sino que, más bien, destaca su función dramática, en lo que afecta a la estructura. Lutoslawski superpone, y yuxtapone, las alturas mi y mib como elementos estructurales: el mi está presente en la textura como límite superior, como nota final e inicial de la primera y tercera intervención, respectivamente; el mib aparece como nota de inicio de las dos primeras intervenciones. En nuestra opinión el compositor presenta un resumen del conflicto dramático estructural presentando la función centrífuga principal (mib) y su contraparte centrípeta (mi), que es el sistema primario, y por lo tanto, superior al sistema de la , el cual actúa como sistema auxiliar de mi . Finalmente, en el gráfico hemos anotado que la altura de llegada al re_4 que inicia el segundo tema es alcanzado desde el sol_7 (xilófono, tercera intervención). Consideramos que el sol es estructuralmente inferior al mi_6 porque éste funciona como límite superior de la textura hasta poco antes del final, cuando se inicia la repetición del sol_7 , por lo que permanece durante más tiempo, además de que es destacado como nota de inicio de la unidad.

El segundo tema, a pesar de que su tercera unidad ha sido substancialmente modificada, mantiene a grandes rasgos su estructura. Las notas de inicio de cada unidad forman un ciclo interválico incompleto: $re-sib-fa\sharp$. En A destacan también el $do\sharp_6$ y el $sol\sharp_5$ por su repetición y mayor valor rítmico. La unidad B aparece transformada puesto que presenta una estructura ascendente. Si en la exposición su estructura consistía principalmente en una nota pedal, aquí consiste en una línea ascendente desde el sib_5 hasta conectar con el $fa\sharp_6$, tomando las notas de inicio de cada trasposición del motivo. La unidad C continúa con el

efecto progresivo, ascendiendo cromáticamente hasta el sol#, antes de la llegada al clímax.²⁸⁸ En éste la disposición de las alturas es notable. Lutoslawski coloca el la₆, que es la nota que corresponde siguiendo con el ascenso cromático, en los violines primeros, pero en la primera trompeta coloca el lab₅ en *ff*, con lo cual es resaltado acústicamente, por la potencia del registro en dicho instrumento. En otras palabras, la nota que el auditor espera no es resaltada, sino que oímos una repetición del sol#/lab (transferido a la octava baja). Es interesante tener en cuenta que el la de los violines es desestabilizado: Lutoslawski lo utiliza como extremo superior de una novena menor, formada con el sol# de los violines segundos y los violonchelos. Finalmente, también tenemos que tomar en cuenta que las flautas, que doblaban al unísono la línea de los violines primeros, al llegar al clímax saltan al si₆, evitando el la. Esta estrategia, de orden dramático, coincide perfectamente con el efecto de “clímax abortado” que señalamos anteriormente.

Con respecto al movimiento de la línea del bajo, el fa# del inicio se mantiene cinco compases hasta que pasa al do (violonchelos y contrabajos en octavas), coincidiendo con el descenso de la melodía al si₄. El movimiento se dirige en forma casi paralela con relación al del registro superior: mientras se produce el ascenso hasta el si agudo en la melodía, el bajo asciende hasta alcanzar el registro medio, llegando hasta el reb₅, en la tercera trompeta. Como muestra el gráfico, esta línea está constituida primero por un ciclo interválico de c.i. 6 (fa#-do-fa#), y luego se transforma en un ciclo interválico incompleto de c.i. 4 (fa#-sib-re), el mismo set que encontramos en la melodía al final de la unidad C del primer tema y el mismo que estructura el segundo tema. Pero la línea prosigue ascendiendo hasta el reb₅, al inicio de la unidad C. Desde ese punto la línea del bajo, vuelve a su registro a través del la#₃, fa#₃, do₃, con una momentánea transferencia a la octava superior (la línea de las violas y violonchelos permanecen como bajo durante dos compases (número 68). El descenso es retomado con un ciclo interválico incompleto de c.i. 3 hasta llegar al do₂. La unidad C señala un nuevo ascenso, con la nota de inicio (la₃) que, sin embargo, no es la altura de mayor peso estructural, dada la repetición del lab₃. Ocurre lo mismo que en la línea superior: el acento de posición es sobrepasado por el ascenso fenoménico. El lab₃ se mantiene prácticamente hasta poco antes

²⁸⁸ Tomamos como referencia para las notas estructurales la línea superior formada por los violines primeros y las tres flautas porque perceptualmente tienen mucha mayor relevancia que el gesto del *glockenspiel*, celesta, y el

del final de C. El clímax, que hemos visto anteriormente, prolonga fa como nota estructural hasta la llegada al segundo tema. La estructura de la línea del bajo en la unidad A del segundo tema es bastante clara: consiste en la prolongación del sib como punto de partida y retorno, con el re#4 (séptimo compás del tema) como punto de inflexión. En las siguientes unidades el bajo se mantiene con el si como nota pedal hasta que llegamos al clímax, en donde la línea se mueve al re.

Si realizamos una lectura funcional, de acuerdo con nuestra hipótesis, en la recapitulación no se resuelven los conflictos. Durante el primer tema se mantiene el re#/mib como centro sintáctico: en el plano melódico, el tema se inicia en la función (0), pasa por la función (6), al inicio de la unidad B, y retorna a la función (0) antes de la progresión ascendente que conduce a la unidad C. De esta forma, Lutoslawski mantiene la oposición entre mib y la.

En los dos pentagramas inferiores del gráfico 6.4 hemos señalado el movimiento estructural de mayor profundidad. El mib como función (0) se mantiene como centro a lo largo del primer tema. Quisiéramos destacar un hecho: tomando en cuenta que el mib es prolongado como punto de partida y retorno en las dos primeras unidades del primer tema, el movimiento estructural de todo el tema corresponde a la secuencia funcional (0)-(5)-(7), es decir, Lutoslawski abandona momentáneamente la función (0) moviéndose hacia sus funciones auxiliares. Este hecho puede ser comprendido si tomamos en cuenta que en el clímax del número 72 Lutoslawski resalta la función (7) y al inicio del segundo tema la función (5), ambas de la como centro sintáctico. Esto sugiere que la música se encamina hacia el retorno de la como función (0), resolviendo el conflicto en el nivel de la estructura. Es necesario resaltar un hecho: si tomamos en cuenta el clímax y el segundo tema, la secuencia funcional corresponde a (7)-(5), mientras que la progresión ascendente de la unidad C del tema sugiere como punto de destino el la, es decir, la función (0). En otras palabras, volvemos a encontrar la progresión (7)-(5)-(0). Sin embargo, el la como centro sintáctico es retóricamente evitado, siendo este hecho crucial, a nuestro entender, para comprender la dramaturgia del movimiento.

piano, aunque estos suenan más agudo.

El hecho de que el clímax principal del movimiento no cumpla con las características de un clímax estadístico, por utilizar la terminología de Meyer, se corresponde completamente con nuestra hipótesis: Lutoslawski sugiere la llegada al sistema de la, lo cual resolvería el conflicto estructural, pero lo evita justo en el momento del clímax, destacando en su lugar el sol#, función (5) de mib.²⁸⁹ Esto explica la introducción del epílogo, cuyo centro, como veremos a continuación, vuelve a mib, y el peso dramático de la coda, unidad en la cual sí se resuelve el conflicto. Este tipo de estrategia dramática en el nivel de la estructura es similar en esencia a las estrategias beethovenianas, lo cual reafirma nuestra hipótesis dado las declaraciones de Lutoslawski respecto a la influencia que Beethoven ejerció en él.

Esta estrategia se corresponde también con el movimiento del bajo: durante prácticamente la totalidad de la recapitulación se mantiene el sistema de mib gobernando el movimiento, hasta que Lutoslawski establece el si como pedal, lo cual sugiere la llegada al mi. Sin embargo dicha nota es evitada puesto que en el clímax (número 77) el bajo se mantiene en re, función (2) de mi y (11) de mib. En forma paralela a la estrategia en el plano melódico, el mi es alcanzado sólo al inicio de la coda.

6.6.- Epílogo

El epílogo puede ser dividido en cinco unidades: la unidad A abarca desde el número 81 hasta antes del número 84, B se extiende desde el número 84 hasta antes del número 86, C desde dicho número hasta antes del número 89, desde el 89 hasta el número 90, inclusive, corresponde a una unidad que denominamos *stretto*, ateniéndonos estrictamente al significado del término, puesto que se acorta la distancia entre las entradas de un mismo motivo, extraído de la unidad A. Finalmente, la unidad final la entendemos como una unidad preparatoria puesto que detiene el movimiento introduciendo diversas texturas contrastantes, mientras que en el plano estructural se resaltan las alturas centrales del sistema de mi.

²⁸⁹ Para Meyer, los clímax estadísticos son: « (...) enormes clímax acumulativos (...) puntos álgidos de actividad intensa y compleja (...)» (véase: Meyer, *El Estilo en la Música*, p. 312). En otras palabras, zonas de la obra en donde la tensión es alcanzada en su grado máximo por parámetros que funcionan en forma acumulativa: dinámica, registro, densidad, timbre, actividad-tiempo, etc. Dentro de sus estrategias formales, el dirigir el movimiento hacia un gran clímax estadístico, normalmente ubicado hacia el final de la obra, fue un elemento especialmente privilegiado por Lutoslawski. Véase: Harley, *op. cit.*, p. 168-70.

The musical score is divided into two main sections: measures 77-86 and measures 86-91.

Section 1 (Measures 77-86):

- Measure 77:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 78:** Continues the whole note chord from measure 77.
- Measure 79:** Features a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 80:** Continues the whole note chord from measure 79.
- Measure 81:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 82:** Continues the whole note chord from measure 81.
- Measure 83:** Features a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 84:** Continues the whole note chord from measure 83.
- Measure 85:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 86:** Continues the whole note chord from measure 85.

Section 2 (Measures 86-91):

- Measure 86:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 87:** Continues the whole note chord from measure 86.
- Measure 88:** Features a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 89:** Continues the whole note chord from measure 88.
- Measure 90:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord with notes F# and C#.
- Measure 91:** Continues the whole note chord from measure 90.

Annotations and Markings:

- Section Labels:** A, B, A', C, Sretto, Prep.
- Measure Numbers:** 77, 81, 84, 86, 89, 90, 91.
- Mode Annotations:** modo 1+2, modo 3+7, modo 1+2+3, modo 3+7.
- Interval Annotations:** c. int. inc 3.
- Dynamic Markings:** p (piano).
- Instrumental Part:** vls. (violin), vla. vc. (viola/violoncello).
- Other Markings:** (0)=mib, (2), (4), (7), (7)=si, (7)=mi, (6)=(5)/mi, (0)=mi.

La división del diseño corresponde a cambios importantes en la textura: en A oímos un motivo ascendente ejecutado en unísono, interrumpido por una textura armónica, todo a cargo de las cuerdas; la unidad B corresponde a un tema “cantando” a cargo de las cuerdas con un discreto acompañamiento de maderas, marimba, y las dos arpas; en el número 86 llegamos a un nuevo punto de inicio, que corresponde a C, en donde se produce una extensión del tema a cargo de las cuerdas, con el acompañamiento del timbal y los contrabajos en *pizzicato*; el número 89 señala una nueva unidad por el retorno de la textura de la unidad A, pero con una notable aceleración en el ritmo de las entradas del motivo; finalmente, en el número 91 la escritura cambia completamente, sucediéndose tres tipos diferentes de textura. La última corresponde a una versión del refrán que en el primer movimiento cumplió con la función de separar los episodios. Con esto, Lutoslawski señala el final del desarrollo dramático del segundo movimiento, preparando la llegada a la coda, en donde se resolverán los conflictos.

La estructura del epílogo es de relativa complejidad dada la utilización parcial del registro al presentar algunas de las líneas melódicas que funcionan en la textura como figuras al unísono, por lo que se producen a veces alternancias entre los registros. La tensión del clímax “abortado” es mitigada poco a poco, surgiendo como primer plano un pedal sobre el si agudo. Dicho pedal conduce a la unidad A, en donde la misma nota funciona como punto de partida melódico. Desde el clímax hasta la unidad A inclusive la estructura corresponde a una larga prolongación de si como función (4) de mib. Tenemos que resaltar la función estructural del intervalo de tercera mayor, intervalo que encontramos en forma prominente en la estructura del segundo tema, y la utilización del modo interválico 1+2 en la melodía.²⁹⁰ El motivo de las cuerdas corresponde a un ascenso con dicho modo que resalta la tercera mayor como ámbito melódico, primero entre si3 y re#4, y posteriormente entre do#4 y fa4. La tercera mayor aparece nuevamente como ámbito en la última aparición del motivo, entre si4 y mib5, la nota de inicio de la siguiente unidad. Es interesante resaltar la estrategia armónica: la unidad se inicia en el número 81 con una armonía disonante, con el intervalo de novena menor como ámbito, entre fa3 y fa#4. Esta armonía funciona de forma similar a una dominante por el

²⁹⁰ Recordemos que Lutoslawski menciona, en una de las citas que hemos expuesto, que el epílogo comenta algunos eventos anteriores. A nuestro juicio el compositor utiliza elementos estructurales que han cumplido una función importante como construcción para la composición del epílogo.

movimiento de disonancia a unísono. Es notable que Lutoslawski utilice en el registro superior de la armonía una altura que forma un c.i. 5 con el si, ya que esto refuerza a nuestro entender el efecto cadencial.

La unidad B corresponde a uno de los momentos más memorables de la sinfonía. El tema, con indicación “*cantando*” forma un contraste absoluto con la unidad anterior, tanto por su fisonomía como por lo inesperado de su aparición. Lutoslawski se encarga de esta forma de que el tema pueda ser recordado con facilidad. Esto es fundamental para el desarrollo de la dramaturgia, puesto que este tema aparecerá en la coda como elemento melódico característico, señalando la resolución del conflicto estructural. Por esta razón se explica la utilización del mib como nota de inicio en la exposición del tema en el epílogo: el conflicto entre la y mib como centros sintácticos aún no ha sido resuelto.

El tema presenta una clara división ternaria, utilizándose en las unidades extremas el modo 3+7, mientras que en la unidad central encontramos el modo 1+2+3. La tercera mayor vuelve a aparecer en el plano estructural: la unidad B del tema consta de un motivo cromático ascendente (el cual muestra algunas analogías con el motivo de la unidad A del epílogo) que resalta dicho intervalo como ámbito melódico. La estructura puede ser entendida como el despliegue de dos voces separadas por una tercera mayor: la inferior se mueve desde el fa#4 hasta el sol#4, mientras que la superior lo hace desde el sib4 hasta el dos. La última aparición del motivo ascendente conduce al mib5, señalando el retorno a la altura de inicio del tema, sin embargo, preferimos indicar dicha altura como un elemento de menor importancia puesto que se encuentra en el medio del proceso melódico, aunque señale un cambio de dirección melódica. Desde el mib la música desciende, y en medio del proceso volvemos al motivo que dio inicio al tema, señalando la llegada a A'. Esta unidad prosigue con la dirección descendente a través de un ciclo interválico incompleto de c.i. 3, tomando en cuenta las notas superiores de cada trasposición del motivo. Este ciclo se forma desde el mib5 y continúa a través del dos, la4, y fa#4. En este punto cabe destacar la estrategia interválica: ya sea por la interrupción del ciclo interválico, como por las características del motivo descendente que se traspone, la llegada al sol3 al inicio de C es inesperada, puesto que, por un lado, la nota que tendría que sonar es el mib (en el caso de la continuación del ciclo), y por otro la nota esperada

según la fisonomía del motivo es el sol#. Es precisamente esta altura la que aparece como objetivo del movimiento en C y como inicio de los *strettos*, por lo que podemos comprender la elección de las alturas: Lutoslawski crea la expectativa de la llegada al sol#, pero la pospone al introducir el sol, con lo cual continúa el proceso hasta que la nota omitida es alcanzada.

Lo anterior resalta la importancia del sol# como elemento estructural. De hecho, la estructura de la unidad C corresponde a la preparación y arribo de dicha altura a través de la estrategia señalada, y también a otra estrategia en el plano armónico. Con la llegada al sol# hacen su aparición el timbal y los contrabajos ejecutando el fa#₂, el cual forma una novena menor con el sol. Esta disonancia se mantiene hasta que la melodía desciende al sol#₃ en unísono, lo que señala la resolución de la disonancia. Desde este punto la música asciende hasta la llegada de la siguiente unidad, quedando un pedal sobre el do#₄ como nota inferior del registro. Como la unidad formada por los *strettos* destaca el sol#₅ como nota de inicio, podemos ver que dicha altura es la nota objetivo del movimiento desde que se alcanzó en la tercera octava, quedando el do#₃ como la nota que efectúa la prolongación.

Los *strettos* señalan la última aparición del sol# como elemento de importancia. La rápida sucesión de trasposiciones del motivo produce precisamente que dicha altura se desdibuje en la memoria del auditor. Entendemos que esta es la función de la unidad en cuanto a la estructura dado su marcado carácter transitivo. El movimiento se dirige desde este punto hacia el sistema primario de mi. En la última unidad, si tomamos las notas extremas de la textura, podemos comprobar que se resaltan las alturas centrales del sistema primario, no existiendo un énfasis melódico en otras alturas.

En líneas generales, podemos ver que el epílogo corresponde al dominio del sistema de mib en la estructura. De hecho, esta consta de un movimiento gradual ascendente entre mib y sol#, las notas que fueron los centros melódicos de las dos ideas centrífugas, lo que reafirma nuestra hipótesis según la cual el epílogo continúa con el desarrollo dramático al posponer la llegada al la. La sección se inicia con la prolongación del si como función (4) de mib, una nota que puede funcionar también como auxiliar de mi; de esta forma Lutoslawski prepara el retorno al sistema de mib, manteniendo la expectativa hasta la llegada al tema “cantando”,

punto en el que se produce el verdadero inicio estructural. En este punto se produce la llegada a la función (0), al principio del tema, dando inicio a una línea estructural ascendente que continúa con la función (2), que se mantiene como límite inferior del registro hasta el inicio de la sección B del tema, prosigue con el sol que inicia C, y concluye con la prolongación de sol#, desde C hasta el inicio de los *strettos*.

El movimiento del bajo tiene un carácter más esporádico, puesto que a veces la música ocupa sólo los registros superiores. Sin embargo, podemos ver en el gráfico que todas las alturas importantes son funciones centrípetas del sistema de mib: el epílogo se inicia con la prolongación del fa3 que forma la novena menor con el fa#4 del registro superior, en la textura armónica que separa las apariciones del motivo sobre el si; la línea continúa con el fa#2, que también forma otra novena menor (con el sol3), y continúa con el sol#3, la nota objetivo del movimiento melódico. En los *strettos* es difícil oír la continuación de la línea, sin embargo hemos señalado el la3 que forma el bajo de la armonía del número 90 puesto que es la altura más baja de la unidad, señalando el punto desde el cual la música empieza a ascender. Si tomamos en cuenta el movimiento total del bajo hasta los *strettos* podemos ver que también forma una línea ascendente que es simétrica: fa-fa#-sol#-la, en donde las tres primeras alturas corresponden a funciones centrípetas de mib, mientras que la última señala ya el retorno a mi. De hecho, desde el la, tomando en cuenta las alturas inferiores de las texturas de la última unidad, podemos ver que se produce una secuencia de c.i. 5 formada por la-re-sol-do, que conecta con el si3 al final, la función (7) de mi. En otras palabras, el si que inició el epílogo, el cual podía ser interpretado como parte del sistema de mi pero que posteriormente funcionaba dentro del sistema de mib, al final reaparece cumpliendo con la expectativa inicial.

6.7.- Coda

En la coda podemos distinguir cuatro unidades, que en el gráfico 6.6 aparecen señaladas como A, B, C y D. La división del diseño la hemos efectuado tomando como referencia los cambios en la textura: la unidad A se extiende desde el inicio, en el número 93 hasta antes del número 93; la unidad B se extiende desde dicho número hasta antes del número 97; la unidad C abarca desde el número 97 hasta antes del número 99; finalmente, la unidad D

abarca desde el número 99 hasta el final. Desde un punto de vista formal, las tres primeras unidades cumplen con un rol de vital importancia para la resolución del conflicto dramático. Con relación a esto es importante resaltar un hecho: el tema “*cantando*” del epílogo actúa como una constricción para la forma de la coda, y específicamente para la relación entre los contenidos motivicos de las primeras tres unidades. Veíamos que dicho tema se caracterizaba por su forma ternaria A-B-A’, con las partes extremas presentando un mismo motivo compuesto del modo 3+7, y la parte central contrastante presentando un motivo cromático, compuesto del modo 1+2+3. En la coda, las primeras tres unidades corresponden a una ampliación formal del tema: las unidades A y C presentan el motivo del modo 3+7, mientras que la unidad B presenta el motivo del modo 1+2+3.

Afirmamos que esta relación es de importancia vital para la dramaturgia de la obra por lo siguiente: Lutoslawski se preocupa de presentar en el epílogo un evento especialmente memorable, el tema “*cantando*”, con sus unidades formales claramente diferenciadas por el contenido motivico a partir de la altura mib, confirmando de esta manera que el conflicto no ha sido resuelto; y en la coda utiliza este mismo tema, aunque ampliamente variado, a partir de la altura la. De esta forma, dicha altura, que tendría que haber sido alcanzada en el clímax final del movimiento principal, es finalmente alcanzada, resolviendo de esta manera el conflicto en el plano estructural.

La coda se inicia con un largo pedal sobre el mi¹ en los contrabajos, a partir del cual se presenta una armonía basada en el set funcional 4-23 de primera posición: mi-fa#-la-si, set que presenta las funciones principales del sistema de mi. Dicho set reaparece en la cadencia, la unidad D, en la línea del bajo, que asciende hasta que queda sonando la textura formada por la percusión de placas y los dos pianos (tres compases antes del número 102). De esta forma, podemos ver que el set funciona como punto de partida y retorno antes de la llegada al mi final. El la del set funcional es la altura de inicio del motivo del modo 3+7 del tema “*cantando*”, ejecutado por la primera trompa. A partir de dicho punto se despliega una textura que recuerda, desde el punto de vista de la estrategia compositiva, a la textura de la exposición

[illegible]

del primer grupo motivico: los instrumentos van entrando poco a poco repitiendo con variaciones cada uno un motivo diferente, de tal forma que se produce una expansión del espacio utilizado y una progresión en la densidad de la textura. Una vez alcanzado el reb₇ por los primeros violines llegamos a la unidad B, en donde se traspone el motivo del modo 1+2+3 del tema “cantando” por un ciclo interválico incompleta de c.i. 4: re-sib-fa#. Una vez se presenta el motivo a partir del fa#, se produce un cambio en el diseño melódico, quedando las cuerdas a cargo de una variación rítmica del motivo. En esta parte la altura principal es el sol#₅ en el extremo superior de la figura, que funciona como punto de partida del diseño melódico, repetido varias veces, y en el bajo el sol#₃, resaltado de igual forma. Un compás antes del número 97 la línea melódica asciende hasta alcanzar el lab₆, con lo cual podemos ver que en la unidad B la estructura corresponde al movimiento entre re y sol#, este último prolongado por repetición y transferencia de octava.

En la unidad C retorna el motivo del modo 3+7, retornando también el la, que vuelve a aparecer como punto de partida del motivo. El peso dramático de esta unidad es reforzado por la dinámica en *ff* y por la disposición de la textura, quedando el motivo 3+7 claramente como figura, a cargo de los violines y las maderas en octavas, sobre un fondo armónico dominado por los metales y el resto de las cuerdas. Recordemos que en A el motivo 3+7 aparecía al inicio, en la primera trompa, pero luego se veía sumergido en el interior de la textura a medida que entraban los demás instrumentos. En C, en cambio, es especialmente resaltado, lo que confiere un significado dramático y estructural a este momento. El la es repetido por cuatro veces hasta que se asciende al sib, que queda como límite agudo hasta la llegada de la cadencia (unidad D). En la cadencia, el movimiento en el límite superior del registro va desde el sib, pasando por el lab, hasta retornar finalmente al la. En otras palabras, el movimiento consiste en el rodeo de dicha altura a través de sus dos sensibles, superior e inferior, y desde allí, por cuarta justa descendente se alcanza el mi₅, en el número 102, y finalmente el mi₄ al final de la sinfonía.

El movimiento en el bajo corresponde a una bordadura del mi, es decir, a un movimiento de partida y retorno, con el fa₁ que señala el inicio de B como punto de inflexión. Desde este punto, la línea asciende hasta el registro medio (el sol#₃ de B) a través de un ciclo

interválico incompleto de c.i. 4, en forma similar a lo que ocurre en la estructura de la melodía en ese momento, hasta volver nuevamente al registro bajo en C, con el mi₂. El mi₁, la nota de inicio de la coda, es alcanzado finalmente al inicio de D, quedando seis compases como pedal inferior, hasta que la línea sube a través del set funcional. El movimiento cadencial final corresponde a un movimiento de sensible desde el re#₂ hasta el mi₃.

Hemos recalcado ya que en la coda se resuelve finalmente el conflicto estructural. Es necesario resaltar que dicho conflicto ha sido amplificado por la expectativa de resolución evitada en el clímax abortado. En otras palabras, no sólo es necesaria la llegada al la como centro centrípeto, sino que es necesaria para satisfacer las expectativas de complejidad formal, con independencia de su rol sintáctico. En el gráfico hemos señalado tres niveles estructurales en el plano melódico. En el nivel superior, podemos ver que toda la unidad puede ser entendida como una prolongación del sistema de mi, cuyo centro es alcanzado sólo al final. El segundo nivel (leyéndolo en forma descendente), corresponde a un movimiento entre la función (5) y la función (0) de dicho sistema. Es este nivel el que señala realmente la resolución del conflicto, con el la funcionando como punto de partida y retorno desde A hasta C, produciéndose a partir de este punto otra prolongación del la a través del movimiento por las sensibles sib y lab. El tercer nivel señala la función (5) como centro sintáctico, considerando las demás alturas con referencia a él. Podemos ver como la prolongación del la desde A hasta C se produce a través del re, es decir, su función (5), pasando por su función (11), lo cual crea una disonancia melódica en la estructura. La llegada al la en C a través del sol# puede entenderse, además, como un elemento de significado dramático, puesto que sol# fue la altura de la segunda idea centrífuga. Esto quiere decir que tanto el mi₂ como su función (5) son resueltos con la llegada al la.

6.8.- Estructura-movimiento a gran escala

El gráfico 6.7 presenta el movimiento a gran escala. Tomando en cuenta la complejidad de la estructura hemos intentado simplificar al máximo la notación analítica, indicando en blancas las alturas que funcionan como centros sintácticos (la, mi₂, y mi₃), dejando en negras

las alturas auxiliares de cada sistema de relaciones.²⁹¹ En el gráfico aparecen dos niveles en la división del diseño, sin embargo en el movimiento principal, dada la complejidad de los diferentes grupos formales que encontramos en su interior, hemos anotado debajo las diversas unidades y los diversos climas, con el fin de facilitar la lectura del gráfico. Las líneas punteadas corresponden a los niveles estructurales: el superior corresponde a la prolongación del sistema primario (mi), mientras que los dos inferiores corresponden a los niveles en los que se despliega la oposición entre los elementos centrípetos (sistema de la) y centrífugos (sistema de mib). Finalmente, en los dos pentagramas inferiores aparece el nivel estructural de mayor jerarquía.

Como hemos visto en las declaraciones del compositor, Lutoslawski utiliza la oposición temática propia de la forma sonata dentro del marco ofrecido por la dualidad exposición-recapitulación, pero utilizando una estrategia estructural diferente a la sintaxis característica de dicha forma. Desde el punto de vista de la estructura, el compositor presenta en la exposición el sistema auxiliar de mi: la, es decir, su función (5), resaltado especialmente en el segundo tema como punto de partida y retorno. De esta forma, encontramos que en la exposición se presenta una oposición temática, pero no estructural. Esta última aparece en el momento que se da inicio a la sección central: las dos ideas centrífugas presentan el sistema de mib, es decir, el polo centrífugo de la, y el sol#, su función (5). Quisiéramos destacar que esto es completamente coherente con nuestra hipótesis, puesto que explica la ausencia de oposición estructural en la exposición. El sistema centrífugo domina el movimiento a lo largo de la sección central, llegando hasta la recapitulación del primer grupo temático, el que reaparece reducido al primer motivo, pero convertido en tema. El clima del número 70 señala un cambio sintáctico puesto que Lutoslawski introduce el mi en el registro superior. Con la reexposición del segundo tema a partir de re continúa la preparación de la resolución del elemento centrífugo, anunciando la llegada a la función (5) de mi. Lutoslawski utiliza un ascenso cromático en un momento de máxima tensión para crear la expectativa de la llegada al la, pero resalta en el momento culminante el lab (la función (5) de mib) a través de la instrumentación. Este clima (número 77), que no corresponde a un clima estadístico puesto

²⁹¹ Para facilitar la lectura del gráfico hemos decidido no considerar el registro de las alturas, escribiendo las notas en una misma octava.

Gráfico 6.7: análisis de la estructura-movimiento a gran escala

Movimiento Principal

Epílogo

Coda

Exp. 1^{er} 2^o tem. 1^{er} 2^o 3^{er} 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o 9^o 10^o 11^o 12^o 13^o 14^o 15^o 16^o 17^o 18^o 19^o 20^o 21^o 22^o 23^o 24^o 25^o 26^o 27^o 28^o 29^o 30^o 31^o 32^o 33^o 34^o 35^o 36^o 37^o 38^o 39^o 40^o 41^o 42^o 43^o 44^o 45^o 46^o 47^o 48^o 49^o 50^o 51^o 52^o 53^o 54^o 55^o 56^o 57^o 58^o 59^o 60^o 61^o 62^o 63^o 64^o 65^o 66^o 67^o 68^o 69^o 70^o 71^o 72^o 73^o 74^o 75^o 76^o 77^o 78^o 79^o 80^o 81^o 82^o 83^o 84^o 85^o 86^o 87^o 88^o 89^o 90^o 91^o 92^o 93^o 94^o 95^o 96^o 97^o 98^o 99^o 100^o 101^o 102^o 103^o 104^o 105^o 106^o 107^o 108^o 109^o 110^o 111^o 112^o 113^o 114^o 115^o 116^o 117^o 118^o 119^o 120^o 121^o 122^o 123^o 124^o 125^o 126^o 127^o 128^o 129^o 130^o 131^o 132^o 133^o 134^o 135^o 136^o 137^o 138^o 139^o 140^o 141^o 142^o 143^o 144^o 145^o 146^o 147^o 148^o 149^o 150^o 151^o 152^o 153^o 154^o 155^o 156^o 157^o 158^o 159^o 160^o 161^o 162^o 163^o 164^o 165^o 166^o 167^o 168^o 169^o 170^o 171^o 172^o 173^o 174^o 175^o 176^o 177^o 178^o 179^o 180^o 181^o 182^o 183^o 184^o 185^o 186^o 187^o 188^o 189^o 190^o 191^o 192^o 193^o 194^o 195^o 196^o 197^o 198^o 199^o 200^o 201^o 202^o 203^o 204^o 205^o 206^o 207^o 208^o 209^o 210^o 211^o 212^o 213^o 214^o 215^o 216^o 217^o 218^o 219^o 220^o 221^o 222^o 223^o 224^o 225^o 226^o 227^o 228^o 229^o 230^o 231^o 232^o 233^o 234^o 235^o 236^o 237^o 238^o 239^o 240^o 241^o 242^o 243^o 244^o 245^o 246^o 247^o 248^o 249^o 250^o 251^o 252^o 253^o 254^o 255^o 256^o 257^o 258^o 259^o 260^o 261^o 262^o 263^o 264^o 265^o 266^o 267^o 268^o 269^o 270^o 271^o 272^o 273^o 274^o 275^o 276^o 277^o 278^o 279^o 280^o 281^o 282^o 283^o 284^o 285^o 286^o 287^o 288^o 289^o 290^o 291^o 292^o 293^o 294^o 295^o 296^o 297^o 298^o 299^o 300^o 301^o 302^o 303^o 304^o 305^o 306^o 307^o 308^o 309^o 310^o 311^o 312^o 313^o 314^o 315^o 316^o 317^o 318^o 319^o 320^o 321^o 322^o 323^o 324^o 325^o 326^o 327^o 328^o 329^o 330^o 331^o 332^o 333^o 334^o 335^o 336^o 337^o 338^o 339^o 340^o 341^o 342^o 343^o 344^o 345^o 346^o 347^o 348^o 349^o 350^o 351^o 352^o 353^o 354^o 355^o 356^o 357^o 358^o 359^o 360^o 361^o 362^o 363^o 364^o 365^o 366^o 367^o 368^o 369^o 370^o 371^o 372^o 373^o 374^o 375^o 376^o 377^o 378^o

que la tensión desciende inmediatamente produciéndose una larga distensión, representa el final del movimiento principal, con lo cual se hace necesario que la música continúe.

Esto explica el epílogo y la coda: desde un punto de vista estructural, es necesario llegar al la. En el epílogo Lutoslawski resalta nuevamente el elemento centrífugo a través del tema “*cantando*”, una unidad formal que podemos recordar con facilidad dada su fisonomía motivica (dos motivos claramente diferenciados) y su posición como figura destacada en la textura. El movimiento del epílogo corresponde a un ascenso desde la función (0) de mib hasta su función (5), destacado especialmente como punto de inicio de los *strettos*. Al final del epílogo Lutoslawski da una señal al auditor frenando el impulso rítmico al introducir una serie de texturas contrastantes, la última de las cuales corresponde al refrán que servía para separar los episodios, en el primer movimiento. Estas texturas destacan el mi como nota superior del registro, y al si como última nota, preparando la llegada del elemento centrípeto en la coda.

En esta sección se produce finalmente la llegada al la, siendo destacado como punto de partida en las apariciones del motivo del modo 3+7 del tema “*cantando*”. Es interesante destacar que el peso dramático y estructural recae sobre todo al inicio de la unidad C, precisamente después de que hemos escuchado al sol# en las cuerdas. Esto se explica por la necesidad de resolver dicha altura, que ha ocupado un rol destacado como elemento centrífugo, y también porque fue la nota que desplazó al la en el clímax abortado. De esta manera, podemos ver que el movimiento estructural corresponde a una prolongación a gran escala de la función (5), nivel en que se da la oposición entre los elementos centrípetos y centrífugos, hasta llegar a la cadencia final que conduce a la función (0) de mi.

La dramaturgia en el movimiento del bajo es menos clara. Es notable que Lutoslawski presente la segunda idea centrífuga en dicho registro, destacando el lab, y que inmediatamente después destaque el mib en el interludio y el inicio de la sección preparatoria. Esto nos ha llevado a considerar el verdadero comienzo del bajo, como acento estructural, en el mib que inicia la sección preparatoria, siendo precedido por su función (5).²⁹² En el gráfico podemos

²⁹² En el bajo, la oposición no se da entre la y mib, sino entre esta altura y mi, lo cual refuerza nuestra hipótesis del rol centrífugo de la función (11).

ver como la función (11) de mi domina el movimiento desde la segunda idea centrífuga hasta la reexposición del segundo tema, momento en que se da paso al sistema de mi a través de su función (7), lo cual representa una analogía con la sintaxis de la tonalidad mayor-menor por ser la dominante de mi. Sin embargo, y en forma paralela a lo que ocurre en el plano melódico, Lutoslawski evita el mi, sustituyéndolo por su función (2). Lo que en el registro superior ocurre con el la, en el bajo ocurre con el mi: toda la música posterior puede ser entendida como un largo movimiento hacia el mi. En el epílogo, Lutoslawski vuelve a las alturas auxiliares del sistema de mib, pero al final introduce el la, función (5) de mi, que prepara la llegada a la coda, concluyendo con la función (7), que en este momento si antecede al mi. En la coda, finalmente, el mi es prolongado por el fa como bordadura, resaltando el movimiento de sensible desde el re# al mi, en la cadencia final. Este movimiento puede ser entendido como un símbolo dramático de la oposición estructural en el bajo.

Quisiéramos volver a recalcar dos hechos por considerarlos de vital importancia para la comprobación de nuestra hipótesis. Primero, la estrategia de prolongación de las alturas que representan los polos centrífugos y centrípetos, y en especial las secuencias funcionales que las efectúan. Con relación a esto, hemos anotado en el gráfico debajo del primer pentagrama la función que cumplen las principales alturas dentro del sistema de referencia dominante: podemos ver como se repite varias veces la secuencia funcional (0)-(5)-(7) o (7)-(5)-(0). Esta última la encontramos en la sucesión de clímax que conducen a la recapitulación, incluyendo al mib que inicia dicha unidad, y además la encontramos como base sintáctica para la estrategia que evita la llegada al la, en el clímax del número 77. Ya hemos señalado que esta secuencia la hemos encontrado varias veces, y a diferentes niveles estructurales, en el primer movimiento del *Concierto para Piano*. Segundo, en la elección de las alturas estructurales no ha participado en ningún momento un criterio sintáctico, sino que nos hemos ceñido estrictamente al criterio expuesto en el capítulo segundo.

Capítulo 7

Subito

7.1.- Forma

Subito, para violín y piano, fue uno de los últimos trabajos de Lutoslawski. La obra fue encargada por la Indianapolis Violin Competition y estrenada por los finalistas en septiembre de 1994, con posterioridad a la muerte del compositor. La estrategia formal es similar a la empleada en otras obras, por ejemplo en *Epitaph* y en el primer movimiento del *Concierto para Piano*: la alternancia entre refrán y episodio.

Tabla 7.1: diseño formal, *Subito*

UNIDAD	P.G.	Nº ENSAYO
Refrán 1	3	
Episodio 1	3	1
Refrán 2	5	3
Episodio 2	5	4
Refrán 3	7	6
Episodio 3	7	6
Refrán 4	9	9
Episodio 4	9	9
Refrán 5	15	16

La alternancia entre refrán y episodio se produce cuatro veces, concluyendo la obra con una nueva aparición del refrán, aunque en forma variada. Sin embargo, la estrategia es más compleja que la que se puede deducir del contenido de la tabla 7.1, puesto que el refrán es acortado en cada una de sus apariciones, hasta que en el refrán 4 queda reducido al gesto inicial, sirviendo de esta forma como inicio del episodio 4. Este episodio es el más largo y complejo, funcionando como un solo proceso, por lo que actúa como balance con respecto a los episodios anteriores. En este sentido, los tres primeros episodios pueden ser interpretados como si tuvieran una función introductoria, mientras que el episodio 4 y el último refrán actuarían como movimiento principal, haciendo referencia a la forma bipartita característica de Lutoslawski.

7.2.- Sistemas tonales particulares

Esta obra presenta dos grandes diferencias con relación a las obras analizadas anteriormente. Primero, el movimiento a gran escala está organizado por dos sistemas tonales, cada uno dominando un extremo de la textura. Los centros tonales de ambos sistemas son: reb/do# en la línea superior, y sib/la# en la inferior. La distancia de c. i. 3 entre ambos sistemas permite que no haya mayores conflictos sintácticos entre ambos. Segundo, el movimiento a gran escala no está determinado por la resolución de un conflicto estructural de orden sintáctico, sino por el despliegue de dos formas de sets funcionales, una para cada línea estructural. Esto no quiere decir que Lutoslawski no introduzca conflictos sintácticos, sino que estos son resueltos localmente, por lo que no actúan como una restricción para el movimiento a gran escala. Ambas líneas estructurales están gobernadas por el despliegue de dos formas de un mismo set: en el plano superior encontramos el set 5-35 formado por reb (0), si (2), mib (2), fa# (5) y lab(7); es decir, todas las alturas desde el nivel 2 hasta el nivel 0. En el bajo encontramos el mismo set, con las alturas: sib (0), lab (2), reb (3), mib (5), y fa (7). La diferencia entre las dos formas del set es que en el registro superior encontramos las dos funciones (2), mientras que en el bajo hay sólo una, y la función (3). Pero la similitud es lo más importante: ambas formas contienen el centro sintáctico (0), y las dos funciones auxiliares (5) y (7).

En la línea superior, Lutoslawski introduce dos sistemas secundarios, en los tres primeros episodios, sobre la y re. Esta última altura corresponde a la función (13) de reb, mientras que el otro sistema (la) corresponde a la función (11) del sistema de la línea estructural inferior (sib). Estas dos alturas funcionan como elementos centrífugos, generando cada una un conflicto en su línea: el re como un conflicto melódico y el la como uno armónico.

Tabla 7.2: sistema tonal, línea estructural superior, Subito²⁹³

Nivel DDT.	C.I.								Función Tonal	Rol Sintáctico	Función Dramática
0	0				Reb				(0)	Centro tonal o eje	Centrípeta
1	5			Fa#		Lab			(5),(7)	Auxiliares	Centrípeta
2	2		Si				Mib		(2)	Auxiliar secundaria	Centrípeta
3	3	Mi						Sib	(3)	Auxiliar secundaria	Centrip/Centrif
4	4		La				Fa		(4)	Neutro	(Centrífuga)
5	1			Re		Do			(13),(11)	Disonancias	Centrífuga
6	6				Sol				(6)	Disonancia	Centrífuga

7.3.- Refrán 1

En el refrán inicial, el diseño puede ser dividido en tres unidades, sobre todo tomando en cuenta la parte del violín. La unidad A corresponde solamente al gesto inicial, el cual concluye con la primera armonía del piano, con la tercera menor sib-reb en varias octavas. La unidad B abarca desde el re₄ de la siguiente frase hasta el calderón, cuando suena la segunda armonía en el piano. La unidad C abarca desde el sexto compás hasta el compás 11.

²⁹³ Dada la superposición de los dos sistemas, hemos decidido incluir en la tabla 7.2 sólo el sistema del plano superior puesto que es el que analizaremos en mayor profundidad, al corresponder al proceso melódico.

Gráfico 7.1: análisis del refrán 1

The image displays a musical score for a piece titled "Gráfico 7.1: análisis del refrán 1". The score is written on three systems of staves, each with a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific annotations and structural markers.

System 1:

- Section **A** (measures 0-13) is marked with a bracket above the staff. Measure 13 is labeled **(13)** and contains a dashed line with a note.
- Section **B** (measures 3-7) is marked with a bracket above the staff. Measure 7 is labeled **(7)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Section **C** (measures 2-5) is marked with a bracket above the staff. Measure 5 is labeled **(5)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 3 is labeled **(3)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 4 is labeled **(4)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 5 is labeled **(5)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 6 is labeled **(6)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 7 is labeled **(7)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 8 is labeled **(8)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 9 is labeled **(9)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 10 is labeled **(10)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 11 is labeled **(11)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 12 is labeled **(12)** and contains a note with a flat sign (\flat).
- Measure 13 is labeled **(13)** and contains a note with a flat sign (\flat).

System 2:

- Section **modo 1+3** (measures 1-3) is marked with a bracket above the staff. Measure 3 is labeled **(3)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 4 is labeled **(4)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 5 is labeled **(5)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 6 is labeled **(6)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 7 is labeled **(7)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 8 is labeled **(8)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 9 is labeled **(9)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 10 is labeled **(10)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 11 is labeled **(11)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 12 is labeled **(12)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 13 is labeled **(13)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).

System 3:

- Section **modo 1+3** (measures 1-3) is marked with a bracket above the staff. Measure 3 is labeled **(3)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 4 is labeled **(4)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 5 is labeled **(5)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 6 is labeled **(6)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 7 is labeled **(7)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 8 is labeled **(8)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 9 is labeled **(9)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 10 is labeled **(10)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 11 is labeled **(11)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 12 is labeled **(12)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).
- Measure 13 is labeled **(13)** and contains a note with a sharp sign (\sharp).

Annotations:

- set 3-11 (do#m)** is written above measure 3.
- P** is written below measure 3.
- cromat.** is written below measure 4.
- sib=(0)** is written below measure 13.
- 13=do-reb** is written below measure 13.
- 13=a-sib** is written below measure 13.

La primera unidad corresponde a un gesto que bien podría dar origen al nombre de la pieza, puesto que la música empieza subitamente en *ff* con un gesto que resalta la novena menor entre *re*₅ y *re*₅. De esta forma, Lutoslawski presenta al inicio un elemento de conflicto que reaparecerá cada vez que escuchemos el refrán. El *re* funciona así claramente como un elemento centrífugo con relación al *re*₅. Esta altura es resaltada por la armonía inicial al ser presentada en octavas, en un acorde especialmente consonante puesto que está formado sólo por un c. i. 3. De esta forma, ambos centros tonales son presentados en la primera unidad.

Si analizamos las dos siguientes unidades podemos afirmar un hecho: la permanencia de la figuración rítmica de fusas y la constante introducción de silencios y calderones no permite percibir un sentido de continuidad estable, sino todo lo contrario: lo que resalta es la discontinuidad del discurso. Esto sirve como estrategia formal para diferenciar los refranes de los episodios, puesto que estos son inmediatamente percibidos como elementos mucho más continuos por contraste, especialmente.

El gráfico 7.1 muestra la estructura-movimiento del primer refrán. En la parte del violín podemos ver que cada una de las unidades tiene un movimiento característico. En A el movimiento desde el *re*₅ hasta el *re*₅ lo hemos entendido como un elemento anacrúsico dada la supremacía estructural del *re*₅, la cual se irá demostrando poco a poco a lo largo del análisis. La unidad B consiste en un movimiento que se inicia ya en el *re*₅, prolongando una forma del set 3-11 que corresponde a lo que en otro contexto reconoceríamos como tríada de *do*₅/*re*₅ menor, con el *re*₅ actuando como nota de paso.²⁹⁴ Esto es interesante tomarlo en cuenta puesto que implica un elemento más de cohesión estructural: la tríada no es cualquier tríada sino la que corresponde al centro tonal. Las cuatro alturas que forman este movimiento (*re*₅, *re*₅[#], *mi*, *sol*₅[#]) se encuentran en el mismo registro y destacan como puntos de inicio o fin. Por otra parte, si tomamos en cuenta el *re*₄ del piano, podemos ver que existe una línea cromática desde dicha altura hasta el *sol*₄[#] del compás 3, justo antes de alcanzar la nota de paso que hemos mencionado. Si nos fijamos en el piano, existen dos líneas formadas por el modo 1+3 que controlan el movimiento entre el acorde inicial y el que da inicio a C.

²⁹⁴ En los siguientes episodios encontraremos variadas referencias a este set, lo cual justifica el análisis que estamos presentando.

Esta última unidad corresponde en el violín a la prolongación del *mib*, como nota de inicio y límite superior del registro, y al movimiento desde esta altura hasta el *solb₄* del final, mientras que en el piano encontramos un segundo elemento de conflicto, también representado por el intervalo de novena menor, aunque en este caso, armónica. La armonía de C contrasta fuertemente con la cualidad consonante del primer acorde, puesto que está formada por dos novenas menores: *la-sib* y *do-reb*. El *la* del bajo funciona así como elemento centrífugo del centro tonal inferior, el *sib*. De esta forma, podemos ver como Lutoslawski presenta dos conflictos en el primer refrán: *re-reb* en el plano melódico, y *la-sib*, en el plano armónico. Este hecho debe ser tomado en cuenta puesto que son precisamente las dos alturas (*re* y *la*) que funcionan como elemento centrífugo con relación a los centros tonales las que funcionarán como centros en los tres primeros episodios.

Desde un punto de vista funcional, el primer refrán está estructurado en torno a las alturas principales del sistema de *reb*, en el plano melódico. Una vez presentada la función (0) en A, en B se presentan las funciones (3) y (7). La prolongación en C corresponde a la prolongación de la función (2), mientras que el *solb* final corresponde a la función (5), la única función auxiliar que faltaba. De esta forma podemos ver que el refrán concluye en forma abierta, lo cual coincide perfectamente con la armonía disonante del piano que permanece en la tercera unidad. Así, el retorno de cada refrán cierra lo que esta unidad deja abierto.

7.4.- Episodio 1

Desde un punto de vista melódico, el primer episodio muestra una clara organización ternaria, organización que encontraremos también en otros episodios. Esta organización se refleja también en el acompañamiento del piano, aunque con un ligero desfase en la tercera unidad. La división del diseño la hemos llevado a cabo tomando en cuenta el comportamiento rítmico de la melodía y su dirección. La unidad A puede ser dividida en dos subunidades: A1 corresponde al ascenso desde la nota de inicio, el *la₃*, hasta el *sol#₅* que se repite varias veces a partir del compás 14. A partir de este punto la línea melódica desciende hasta el *mi#*, altura

que da inicio a la unidad A2, punto desde el cual la línea vuelve a ascender.²⁹⁵ Esta unidad concluye en el tercer pulso del compás 24, cuando la melodía vuelve a descender hasta el re⁴. A partir de este punto la fisonomía rítmica cambia por completo, dando inicio a la unidad B. Ésta muestra dos comportamientos rítmicos y melódicos característicos, los cuales dan origen a su vez a dos subunidades: B1, caracterizada en este sentido por la figura rítmica de semicorchea con punto y fusa, y la dirección melódica predominantemente ascendente, y B2, caracterizada por las fusas y por su dirección ascendente y luego descendente. Desde el punto de vista rítmico, Lutoslawski introduce el comportamiento cadencial que hemos señalado como una de sus estrategias rítmicas características. Podemos ver cómo se produce una recesión a partir del compás 26, punto de inicio de B2, al ser introducidas cada vez más fusas entre las notas ejecutadas en *p*. La dinámica *f* es estabilizada cuando se alcanza la nota más aguda, el mi⁶, lo cual funciona como una continuación del proceso recesivo puesto que el auditor está condicionado a esperar una nota en *p*. La descarga de la tensión se produce en el compás 27, cuando la línea desciende hasta llegar al mi⁴, punto que señala el retorno del comportamiento rítmico de la primera unidad, lo que da inicio a A'.

El gráfico 7.2 muestra la estructura-movimiento del episodio. Las notas de inicio forman un modelo reconocible entre A y B: la (A1), fa (A2), y re (B1), forman el set 3-11, mientras que en B2 la repetición y el énfasis sobre el mi⁶ proyectan esta altura como elemento estructural, sobre todo tomando en cuenta que es prolongada a través de transferencia de octava con la llegada de A'. Siguiendo la organización ternaria del diseño, podemos comprobar que el movimiento a gran escala del episodio corresponde a una progresión funcional que ya hemos encontrado en las obras analizadas anteriormente: la-re-mi, lo cual, tomando el la como centro de referencia, nos da la progresión funcional: (0)-(5)-(7). El hecho de entender el la como centro no es arbitrario: primero, corresponde a la primera altura del episodio en el violín; segundo, dicha altura lleva sonando en forma destacada como bajo desde el compás 5, lo cual significa que es prolongada al inicio del episodio por la transferencia de octava hacia el registro medio; tercero, se corresponde con uno de los

²⁹⁵ Lutoslawski señala además este punto haciendo coincidir el ataque de la figuración armónica del piano con el inicio del grupo en el violín, hecho que hasta ese momento no ha ocurrido en el episodio.

The image displays a musical score analysis for 'episodio 1', consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is annotated with various labels and brackets indicating musical structure and set theory.

Staff 1 (Treble Clef):

- At the top, a bracket labeled **A** spans the first two measures, which are further labeled **A1** and **A2**.
- A bracket labeled **B** spans the next two measures, labeled **B1** and **B2**.
- A bracket labeled **A1'** spans the final two measures, labeled **Rf.2**.
- A dashed bracket labeled **la=(0)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **reb=(0)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **set 3-11 (rem)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **(4)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **(5)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **(7)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **(13)** spans the last four measures.

Staff 2 (Bass Clef):

- A dashed bracket labeled **modo 1+3** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **set 3-11 (laM)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **set 3-11 (fa#m)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **set 3-11 (solm)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **modo 1+3** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **(3)** spans the first four measures.
- A dashed bracket labeled **(4)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **(0)** spans the last four measures.
- A dashed bracket labeled **(7)** spans the first four measures.

Other annotations include **crom.** (chromatic) and **crom. crom.** (chromatic chromatic) above the staff.

elementos centrífugos presentados en el refrán, por lo que su presencia señala un modelo lógico para la elección de la estructura.

El movimiento del bajo se corresponde también con los cambios del diseño, con excepción de B2. Los gestos del piano en A1 son elementos melódicos que se convierten en armónicos por el uso del pedal. De hecho, podemos encontrar sobre todo al inicio la restricción interválica característica del compositor en cuanto a la estructura de sus armonías: las dos primeras corresponden al modo interválico 1+3, mientras que en las siguientes se mantiene un núcleo de estos intervalos en el centro de las armonías. El movimiento del bajo empieza con el fa en A1, prosigue con la prolongación del do# entre A2 y B1, como nota de inicio de ambas unidades. B2 y A' corresponde a la prolongación de re por repetición y transferencia de octava. Si tomamos en cuenta que el refrán 2 comienza con el sib en el bajo, podemos ver que el movimiento del primer episodio corresponde a la yuxtaposición de dos c.i. 4: fa-do#, y re-sib. Por otra parte, en un nivel estructural inferior nos volvemos a encontrar con el set 3-11: hacia el final de A2, como arpeggio de la mayor, lo cual confiere un acento mayor a la llegada por c.i. 5 al re2 de B2, y en el arpeggio del bajo y el soprano, en esta misma unidad, que corresponden a las tríadas de sol menor y fa# menor, respectivamente.

Desde un punto de vista funcional, el movimiento en el bajo corresponde a la progresión (7)-(3)-(4)-(0), incluyendo por supuesto el refrán como punto de llegada de los episodios. Podemos ver de esta forma que mientras el movimiento del plano melódico representado por el violín corresponde a un movimiento que tiende a alejarse del centro tonal, movimiento que es interrumpido con la llegada del refrán 2, en el bajo el movimiento es al revés: es un movimiento de regreso al centro tonal principal. Esta característica se corresponde completamente con el carácter abierto del refrán: en la melodía éste terminaba dentro de la órbita funcional del sistema de reb, con lo cual el la que inicia el episodio implica ya un alejamiento de las funciones auxiliares principales, y el posterior desarrollo prosigue con esa tendencia; en cambio, el bajo terminaba en la función (11), fuera de la órbita funcional de sib, con lo cual el movimiento en el episodio, al empezar en la función (7), se encuentra desde el inicio en el sistema principal.

7.5.- Episodio 2

El episodio 2 presenta también una organización en tres partes, pero no con el carácter cerrado de una forma ABA', sino más bien es una sucesión de tres unidades diferentes. Esta tendencia centrífuga es equilibrada por la fisonomía del piano que se mantiene estable durante todo el episodio. Por esta razón, la división del diseño la efectuamos basándonos nuevamente en el comportamiento rítmico y melódico del violín. La unidad A se extiende hasta el compás 43 inclusive. La unidad B empieza en el compás 44, en donde percibimos una recesión considerable en la actividad-tempo, y se extiende hasta el compás 47 inclusive.²⁹⁶ La unidad C comienza en el compás 48, en donde la línea melódica vuelve a ascender. Tanto A como C pueden ser divididas a su vez en tres subunidades.

Como muestra el gráfico 7.3, la estructura del plano melódico es algo más compleja que en el episodio anterior, precisamente por la posibilidad de subdivisión del diseño. Si tomamos en cuenta las notas de inicio de cada una de las unidades tenemos la secuencia: mib (A1), si (A2), do (A3), la (B), mi (C1), re# (C2), la (C3), y reb con el retorno del refrán. Esto nos da las alturas principales, pero no la interpretación funcional de la estructura. Para llegar a ésta tenemos que fijarnos en los detalles del movimiento melódico.

La unidad A1 prolonga el mib₆ como principio y retorno, pasando por el sib₆. Este movimiento por c. i. 5 lo encontramos en la siguiente unidad: A2 gira en torno a las alturas si y mi, pero, a nuestro juicio, en forma inversa. Si bien la unidad se inicia en el si₆, pensamos que la altura de mayor peso estructural es el mi₆ por su repetición y porque es preparado por un gesto de carácter armónico: el movimiento entre el re#₆ y el sis sugiere un movimiento cadencial desde la sensible inferior y la función (7) de mi. Posteriormente el sis actúa como sensible inferior del do, la altura principal de la unidad A3.

²⁹⁶ Es interesante señalar que, aunque el criterio que hemos señalado toma como referencia en forma exclusiva a la melodía, el acompañamiento del piano corrobora la separación entre A y B. A partir del compás 44 la actividad-tempo en el piano se hace constante, mientras que la armonía se mantiene por tres compases, lo cual resalta considerablemente con la unidad anterior.

The image displays a musical score for three systems, each with a treble and bass staff. The score is annotated with set theory concepts and intervallic relationships.

System 1:

- Staff 1 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **A** and contains sub-brackets **A1**, **A2**, and **A3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $si=(2)1a$ (7) (2).
- Staff 2 (Bass):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **B**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $1a=(0)$ (5) (0).
- Staff 3 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **C** and contains sub-brackets **C1**, **C2**, and **C3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $reb=(5)=(13)$ (0) (7).

System 2:

- Staff 1 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **A** and contains sub-brackets **A1**, **A2**, and **A3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $si=(2)1a$ (7) (2).
- Staff 2 (Bass):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **B**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $1a=(0)$ (5) (0).
- Staff 3 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **C** and contains sub-brackets **C1**, **C2**, and **C3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $reb=(5)=(13)$ (0) (7).

System 3:

- Staff 1 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **A** and contains sub-brackets **A1**, **A2**, and **A3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $si=(2)1a$ (7) (2).
- Staff 2 (Bass):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **B**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $1a=(0)$ (5) (0).
- Staff 3 (Treble):** Contains notes corresponding to set $3-11$ (labeled $1a$). A bracket above the staff is labeled **C** and contains sub-brackets **C1**, **C2**, and **C3**. A dashed line with a vertical line points to the first measure, labeled $reb=(5)=(13)$ (0) (7).

Additional annotations include **set 3-11 (lam)** and **set 5-35** across the systems.

La unidad B es más transparente en su estructura y nos da la clave para entender el movimiento del episodio. Si nos fijamos en las notas de mayor duración, podemos ver que corresponden a una forma del set 4-23: sol-la-do-re. Junto con el la que inicia la unidad, el re es la siguiente altura en importancia al aparecer como negra dos veces. Los gestos de fusas del final de la unidad sugieren un movimiento entre dos voces: el sib₅ se mueve hacia el la₅, mientras que el re₅ conecta por transferencia de octava con el mi₄ que inicia C1.

Tenemos así una secuencia de alturas estructurales desde la unidad B: la-re-mi. Esta última se mueve hacia el re₅, y éste es transferido a la octava inferior, al inicio de C2, donde la línea vuelve a ascender. El movimiento de esta unidad sugiere dos voces, con transferencia de octavas: en el primer compás la línea asciende hasta alcanzar el sis₅, en el compás 51, formando una voz que se mueve por semitono descendente, y que posteriormente es transferida a la octava inferior, mientras que la otra voz se mantiene fija en el fas. La voz que es móvil resalta el la₄ que da inicio a C3 moviéndose por sensible descendente, mientras que la línea cromática fa₅-sol₅-sol₅[#] (compás 52) puede entenderse como un movimiento en la otra voz.²⁹⁷

Desde una perspectiva funcional, podemos ver que el movimiento del episodio continúa con la tendencia del episodio anterior: la funciona como centro sintáctico. Existen cuatro razones para nuestra afirmación: primero, a través de A2 y A3 la estructura muestra el despliegue del set 3-11 como tríada de la menor, lo cual señala al la como centro; segundo, en B se utiliza como material estructural una forma de set funcional que resalta nuevamente el la (2^a posición); tercero, el la aparece como último objetivo antes de que la música se mueva hacia el refrán, lo cual refuerza su presencia en la estructura; finalmente, si unimos al set 4-23 de B la siguiente altura estructural, es decir el mi que inicia C1, vemos que se forma un set funcional (5-35) que incluye todas las funciones auxiliares y las auxiliares secundarias del nivel 2 del sistema de la. Volveremos a encontrar a este set gobernando el movimiento del episodio cuatro, en la melodía y el bajo, y gobernando el movimiento a gran escala de la pieza

²⁹⁷ La llegada al la₄ justifica un punto de división en el diseño no sólo porque representa la conclusión del movimiento en una voz, sino que también está resaltado porque coincide con la armonía final y con el ataque del bajo en el primer pulso del compás, lo cual no había ocurrido anteriormente. Esto implica un cambio especialmente audible en la figuración armónica.

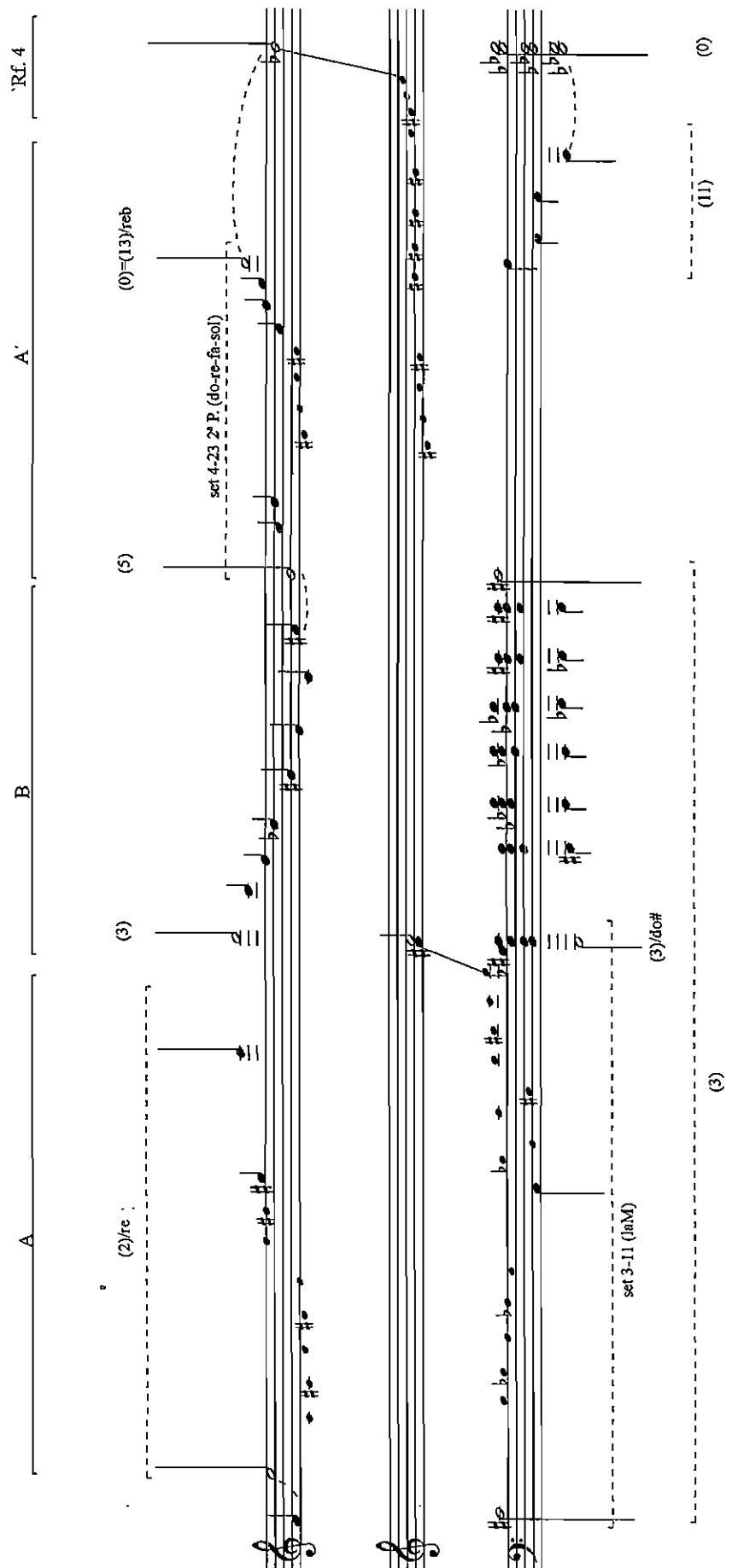
en su totalidad. Por otra parte, si tomamos el la como centro podemos entender además la elección del si como nota de inicio de A2: el mib de A1 pertenece al sistema de reb, por lo que Lutoslawski utiliza la función (2) de dicho sistema como función pivote para pasar al sistema de la, puesto que el si también funciona como (2) en este sistema.

Desde una perspectiva de mayor alcance, el movimiento del episodio conduce desde la función (2) hasta la función (0) de reb, con la llegada del refrán. El bajo reproduce exactamente este movimiento, el cual puede ser reducido a una segunda mayor descendente (mib-reb), pero como segunda mayor ascendente (lab-sib). Esto quiere decir que el movimiento del bajo también se inicia en la función (2) y concluye en la función (0) de sib. Sin embargo, no existe una incursión en zonas centrífugas: luego del lab, la música se mueve cromáticamente hasta el sib que conecta con el fa, la función (7), al inicio de B; en C aparece la función (11), pero esta funciona en la estructura como sensible y no como centro sintáctico. De hecho, Lutoslawski resalta al inicio de C3 la otra sensible a través del despliegue del set 3-11 como tríada de sol mayor, con lo cual la función (0) es precedida por sus dos sensibles.

7.6.- Episodio 3

El episodio 3 presenta una organización del diseño ternaria y cerrada. Las unidades A y A' presentan semicorcheas sueltas con *acciaccaturas* tanto en el violín como en el piano, mientras que en B la textura es claramente la de melodía acompañada. Precisamente este hecho nos permite entender los tres primeros episodios y refranes como un todo, una unidad desde el punto de vista de la forma. Los tres episodios muestran una organización de la forma que es también ternaria en cuanto a la cualidad (abierta o cerrada) de sus unidades: los episodios primero y tercero son formas cerradas, mientras que el segundo es abierto. Los tres primeros episodios crean una unidad que cumple con la función introductoria dentro de la dramaturgia de la forma bipartita característica de Lutoslawski, donde la discontinuidad es el modelo de movimiento imperante. Por esta razón afirmamos anteriormente que el cuarto episodio, que es una unidad de mayor envergadura y peso dramático que los anteriores, cumple con el rol de equilibrar la organización formal, y además representa el movimiento principal. Como veremos más adelante, la estructura corrobora nuestra afirmación.

Gráfico 7.4: análisis del episodio 3



La posibilidad de efectuar una división del diseño por la diferenciación tan marcada entre las texturas permite una mayor claridad a la hora de interpretar la estructura. En la gráfico 7.4 podemos ver como en el plano melódico las notas iniciales de cada unidad crean una línea estructural con las alturas: mi (A), fa (B), sol (A'). Si a estas le añadimos el re₆ del final como la nota objetivo del movimiento, tenemos ya la principal línea estructural. La decisión de entender el re₆ como nota estructural de valor equiparable con las anteriores se justifica por su prolongada repetición al final del episodio, conectando directamente con el refrán cuatro.

Este hecho es revelador de un aspecto de la estrategia formal: poco a poco el refrán es incorporado como parte de los episodios que lo rodean, con lo cual el modelo de movimiento se hace cada vez más continuo. Entre el primer episodio y el segundo refrán no hay una conexión melódica: el primero concluye en el mi₄ y el segundo comienza en el mi₆, y además la dinámica implica separación más que conexión (*pp* v/s *ff*, respectivamente. Entre el segundo episodio y el refrán tres hay un mayor grado de conexión dada la proximidad del registro: sol#₅ (episodio) y re₆ (refrán), y además se produce una conexión por la dinámica, puesto que el refrán se percibe como una conclusión de una larga progresión desde *mf* hasta *ff*. Finalmente, entre el episodio tres y el refrán cuatro la conexión es total, puesto que la nota de conclusión de uno es la de inicio del otro, y volvemos a encontrar un crescendo entre las unidades. El nivel de conexión se extiende hasta el episodio cuatro puesto que éste se inicia con una variación del gesto inicial del refrán, con lo cual esta unidad, reducida a sólo un gesto, ya no separa, sino que sirve para unir ambos episodios.²⁹⁸

La unidad A, en el violín, comienza con las *acciaccaturas* sobre las semicorcheas, dado que a nuestro juicio el fa₄ del compás 56 funciona como un evento de cierre, principalmente por el *diminuendo*, lo cual señala una conclusión. Por otra parte, si nos fijamos en la estructura de la línea del violín, podemos ver que se mueve desde el mi₅ hasta el mi de los armónicos (compases 64-65), pasando por el despliegue de dos planos melódicos: el

²⁹⁸ Si bien hemos enfocado nuestro análisis sobre el grado de conexión entre las unidades formales, en esta estrategia hay que tener en cuenta que los episodios son paulatinamente acortados, hasta llegar sólo a un gesto melódico. El proceso es el siguiente: el refrán uno contiene tres unidades formales (A, B, y C); el refrán dos sólo

inferior es una línea cromática desde el do⁴ hasta el mi⁴, mientras el superior se mueve desde el mi⁵ del inicio hasta el sol^{#5} repetido en los compases 62-63, funcionando como nota intermedia en la transferencia de octava. En B la textura, la dinámica, y el comportamiento melódico cambian completamente, por lo que las alturas estructurales corresponden ahora a las de mayor duración: el fa⁶ del inicio conecta con el sol⁴ que inicia A', con el fa^{#4} funcionando como sensible inferior. La última unidad se mueve desde el sol⁴ al re⁶ a través de una estrategia similar a la empleada en A: la superposición de dos planos melódicos diferenciados por el registro. El inferior es nuevamente una línea cromática que va desde el re^{#4} hasta el fa^{#4}, mientras el plano superior se mueve a través de una forma del set 4-23 con: do-re-fa-sol, el cual puede ser interpretado como un set funcional de re de segunda posición. Quisiéramos destacar este hecho porque justifica en gran medida nuestra visión de re como centro sintáctico en este episodio. Teniendo en cuenta nuestra hipótesis, la lectura funcional de la estructura señala que el movimiento va desde la función (2) de re, moviéndose en forma gradual por las funciones (3) y (5), hasta alcanzar la función (0).

Esto se explica por la función dramática del re en el refrán, como elemento centrífugo: si los dos primeros episodios giraron entorno al la, el elemento centrífugo presentado en la armonía, el tercer episodio gira en torno al elemento centrífugo presentado en el plano melódico. Lo anterior permite entender una lógica en la elección de la estructura para los tres primeros episodios, y al mismo tiempo comprobar que forman estructuralmente una sola unidad. Por otra parte, el movimiento del bajo prosigue con su tendencia al no salirse de la órbita sintáctica de sib. Lutoslawski une las unidades a y A' a través de la prolongación del do[#] como función (3), como punto de partida y retorno, pasando por el mi (unidad B) como punto intermedio. Es interesante señalar que el movimiento entre do[#] y mi se realiza a través del despliegue del set 3-11 como tríada de la mayor. El movimiento desde la función (3) de B y la función (0) del refrán se realiza a través de la función (11), que, una vez más, funciona como sensible y no como centro sintáctico.

contiene A y B, el refrán tres A y B, acortada a su vez hasta la mitad, aproximadamente, y el refrán cuatro sólo A.

7.7.- Episodio 4

El episodio cuatro es el más complejo y esto se refleja en su diseño: podemos distinguir seis unidades yuxtapuestas formando un solo proceso progresivo hasta la llegada, al final, al clímax de la obra, en los compases 134-146. Desde el punto de vista del diseño melódico existe una característica importante: como podemos comprobar en el gráfico 35, en las dos primeras unidades la línea melódica desciende hasta alcanzar, al inicio de C, el si_3 . Nuevamente la línea asciende hasta que se alcanza el $\text{fa}\#_6$, al final de D3. El si_3 vuelve a funcionar como punto de partida del ascenso melódico en E1, hasta que llegamos al clímax en F sobre el $\text{sol}\#_6$ repetido a través de 13 compases. Este comportamiento de la línea melódica nos da ya un indicio de la estrategia estructural del episodio: ya no están presentes ni el la ni el re , y sí, en cambio, las alturas que delimitan el comportamiento melódico a gran escala, que pertenecen a las funciones auxiliares de reb: (2), (5), y (7). En realidad, podemos comprobar que todo el episodio está gobernado por un set funcional de reb: el set 5-35, el cual ya encontramos presente en el episodio dos, pero con centro en la .

El gráfico 7.5 presenta dos niveles de reducción para la estructura. Por ahora nos centraremos en los tres pentagramas superiores, que representan un nivel básico estructural. La unidad A corresponde solamente a una variación del gesto inicial del refrán. Esto produce el efecto de extender la tensión del refrán, con lo cual, el inicio de B se percibe como el verdadero inicio del episodio. Como podemos observar en el gráfico, el movimiento en A va desde el reb_5 hasta el mib_6 , y desde allí se alcanza el mib_4 que inicia B. En esta unidad el do es prolongado como límite superior (desde el compás 89 hasta el 91) y como punto de retorno (compás 93). En esta unidad Lutoslawski establece dos tipos de alternancias: por un lado, f y p , y por otro un agrupamiento de cuatro fusas contra uno de dos, alternando los registros, lo cual produce dos líneas estructurales, y en ambas el do aparece como la altura más destacada, especialmente por repetición. El último compás de B presenta dos modelos que conectan con el primer si_3 , y que corresponden al despliegue de una forma del set 3-12 (la tríada aumentada).

The image shows a musical score for a piece titled "The Song of the Weyman" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction and a main melody. The score is divided into two systems. The first system includes measures 1-12, with a repeat sign and first/second endings. The second system includes measures 13-24, with a repeat sign and first/second endings. The score is written for piano and includes fingering and phrasing markings.

Línea Superior: Set Funcional= 5-35 (si-reb-mib-fa#-sol#)
Línea Inferior: Set Funcional=5-35 (lab-sib-reb-mib-fa)

Centrándonos en las notas de inicio de cada grupo, entre las unidades C y D encontramos un movimiento de partida y retorno, con transferencia de octava sobre la altura si, con el la como bordadura. En D3 resalta el do#₅ y el fa#₆, repetido enfáticamente durante seis compases (119-124). Este punto destaca fuertemente el fa# y significa un primer punto de clímax, siendo la altura que concluye el ascenso iniciado desde el si₃ de C1. En la siguiente unidad (E1), volvemos a encontrar el si₃ como punto de partida de un ascenso hacia el clímax final: el si es prolongado por transferencia de octava, E2 parte en el fa#₅ y conduce, a través de un modelo interválico (7+4), al sol# del clímax (unidad F).

El movimiento del bajo es bastante complejo puesto que los puntos de articulación formal no siempre coinciden con los de la melodía. Sin embargo, y desde una perspectiva de mayor alcance, existe un importante punto de encuentro entre las líneas: en ambas, las unidades A y B corresponden a un sólo proceso. En la melodía corresponde al movimiento entre el reb del refrán y el si₃ que inicia el primer ascenso hacia el clímax, mientras que en el bajo se produce un movimiento de partida y retorno sobre el sib, el centro sintáctico. En el refrán se prolonga el sib, y en la unidad destacan el mib₄ como punto de partida, el fai repetido en los compases 90-91, y el sib como nota final (compases 94-95).

En el bajo las unidades C1, C2, y D1 corresponden a un ascenso desde la hasta do# que inicia D2, pasando por el si. Este movimiento, fuera de la órbita sintáctica de sib, tiene un nivel estructural inferior porque sirve para conectar el sib de B con el do# que acabamos de mencionar. En D2 y D3 las notas estructurales del bajo no coinciden temporalmente con las notas estructurales de la melodía: las notas son do#, fa, este último prolongado como punto de partida y retorno (incluyendo una transferencia de octava), y finalmente do. La unidad E1 se inicia con el sol# en octavas, la línea se mueve cromáticamente hasta el sib (compás 128), y de allí efectúa otro movimiento de partida y retorno pasando por el mib. Nosotros consideramos el mib del compás 129 como nota estructural por su énfasis como consonancia en relación con su entorno armónico y porque desde ese punto se inicia el ascenso hasta alcanzar el mib₆ como bajo del clímax, con lo cual se produce una transferencia de octava y esta altura queda resaltada como punto de partida y retorno. Finalmente, Lutoslawski vuelve a

la armonía inicial, con lo cual el bajo retorna a sib. De esta forma podemos ver que el movimiento hacia la nota final se produce por c.i. 5.

En los dos pentagramas inferiores aparece el nivel estructural de mayor profundidad. Quisiéramos resaltar un hecho que ya hemos mencionado más arriba porque es relevante para la comprobación de nuestra hipótesis: ambas líneas estructurales son gobernadas por formas del set 5-35. La línea superior, partiendo de la función (0) en el refrán cuatro, se mueve hasta la función (0), al inicio de C1, pasando por la otra función (2). El do, es decir la función (11), sirve para conectar ambas funciones (2), puesto que está en el interior del movimiento entre dos puntos de importancia: el verdadero inicio del episodio (B) y el inicio del ascenso hacia el primer clímax (C1). Desde el siz de C1 encontramos sólo una sucesión de funciones auxiliares, en las que destaca especialmente la prolongación de (2) entre C1 y D2, y la división del movimiento a través del retorno a la función (2) luego de alcanzar la función (5) por primera vez. Si observamos en su totalidad el movimiento del episodio, podemos comprobar que éste tiene en realidad dos fases, la segunda de las cuales está a su vez dividida en dos: la primera corresponde al movimiento hacia la función (2) sobre el siz (A y B), y la segunda desde allí hasta el clímax de la obra, con la subdivisión después de alcanzar la función (5), en D3. Podemos comprobar así que las alturas estructurales en la línea superior son: si-reb-mib-fa#-sol#, todas funciones principales del sistema de reb. Lo mismo ocurre en el bajo: las alturas estructurales son: lab-sib-reb-mib-fa, es decir, las funciones (2), (0), (3), (5), y (7).

7.8.- Refrán 5

El refrán cinco cumple con la función de cierre en el aspecto melódico, principalmente, sufriendo modificaciones importantes con relación a su primera aparición. Si el diseño del refrán uno era abierto, con tres unidades diferenciadas; el diseño del último refrán es cerrado: ABA'. La última unidad es una clara variación de A. Pero existe otra modificación importante: la armonía de A es sustituida por la armonía disonante de C (en el primer refrán), por lo que se invierte la relación armónica, pasando a ser también conclusiva y cerrada con la llegada a la armonía final. Finalmente, la estructura de la línea melódica

The image displays a musical score for 'análisis del refrán 5', consisting of three systems of staves. The notation includes notes, accidentals, and set theory annotations.

System 1 (Top): Features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with accidentals: $\sharp C$, $\flat D$, $\sharp E$, $\flat F$, $\sharp G$, $\flat A$, $\sharp B$, $\flat C$. Above the staff, there are brackets labeled A, B, and A'. Below the staff, there are set theory annotations: (13) for the first measure, (0) for the second, (2) for the third, (7) for the fourth, (0) for the fifth, (3) for the sixth, (7) for the seventh, and (0) for the eighth. A dashed line labeled 'Set 3-11 (rebm)' spans the last four measures.

System 2 (Middle): Features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with accidentals: $\sharp C$, $\flat D$, $\sharp E$, $\flat F$, $\sharp G$, $\flat A$, $\sharp B$, $\flat C$. Above the staff, there are brackets labeled A, B, and A'. Below the staff, there are set theory annotations: (13) for the first measure, (0) for the second, (2) for the third, (7) for the fourth, (0) for the fifth, (3) for the sixth, (7) for the seventh, and (0) for the eighth. A dashed line labeled 'Set 3-11 (rebm)' spans the last four measures.

System 3 (Bottom): Features three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with accidentals: $\sharp C$, $\flat D$, $\sharp E$, $\flat F$, $\sharp G$, $\flat A$, $\sharp B$, $\flat C$. Above the staff, there are brackets labeled A, B, and A'. Below the staff, there are set theory annotations: (13) for the first measure, (0) for the second, (2) for the third, (7) for the fourth, (0) for the fifth, (3) for the sixth, (7) for the seventh, and (0) for the eighth. A dashed line labeled 'Set 3-11 (rebm)' spans the last four measures.

también sufre importantes cambios: Como se aprecia en el gráfico 7.6, B resalta principalmente el re# y el lab, es decir las funciones (2) y (7), mientras que en A' se despliega una forma del set 3-11 como tríada de reb menor. Recordemos que encontrábamos esta misma forma del set entre las unidades A y B del primer refrán, pero con un sentido de apertura, con la secuencia reb-mi-sol#, mientras que aquí la encontramos con un sentido de cierra: mi-lab-reb. Desde una perspectiva funcional, el refrán cinco corresponde a un movimiento de partida y retorno sobre la función (0), pasando por (2) al inicio de B, y por la función (7) prolongada hasta A', con la función (3) como punto intermedio.

7.9.- Estructura-movimiento a gran escala

El gráfico 7.7 muestra el movimiento a gran escala a través de las dos líneas estructurales principales. Quisiéramos resaltar una gran diferencia con respecto a los movimientos analizados anteriormente: la estructura a gran escala no está constreñida por un conflicto dramático estructural, sino más bien por la utilización de dos formas del set funcional 5-35, una para cada línea. Lo anterior no significa que no operen elementos centrífugos estructurales, sino que su ámbito de influencias es reducido y no participan como constricción en el movimiento total.

Como podemos apreciar en el gráfico, en el plano melódico Lutoslawski utiliza los refranes como puntos centrípetos hacia los cuales los elementos centrífugos que dominan los tres primeros episodios (la como función (4) y re como (13)) resuelven, por lo que el episodio cuatro no necesita solucionar ningún conflicto. Por esta razón, dicho episodio se basa simplemente en el despliegue del set funcional 5-35 con: si-mib-fa#-sol#-reb, es decir las funciones (2), (5), (7), y (0), respectivamente. Es necesario destacar el orden en el que Lutoslawski despliega el set, puesto que corrobora nuestro modelo de distancia tonal, en cuanto implica un acercamiento gradual, desde el nivel 2, pasando por el nivel 1, hasta alcanzar el nivel (0).

El movimiento del bajo también está constreñido por una forma del set 5-35 con: lab-sib-reb.mib-fa, es decir las funciones (2), (0), (3), (5), y (7). A diferencia de la línea

Rf. 1
Ep. 1
Rf. 2
Ep. 2
Rf. 3
Ep. 3
Rf. 4 y Ep. 4
Rf. 5

(0)=reb

(0)

(0)

(0)
(4)
(0)
(2)
(4)
(0)
(2)
(5)
(0)

Linea Superior= Set Funcional 5-35 (si-reb-mib-fa#-sol#)

(0)
(7)
(0)
(2)
(7)
(0)
(3)
(7)
(5)

Linea Inferior= Set Funcional 5-35 (lab-sib-reb-mib-fa)

(0)
(7)
(0)
(2)
(7)
(0)
(3)
(7)
(5)

estructural superior, en el bajo no existen centros tonales secundarios: la función (11) que generó el conflicto armónico en el primer refrán, actúa siempre precediendo a la función (0), es decir, como sensible en la estructura (en el episodio dos la función (13) también aparece como sensible). La diferencia entre el set funcional que constriñe el bajo y el del plano melódico puede ser explicada si tomamos en cuenta que la función (2) de sib que falta, es decir el do, corresponde a la función (11) de reb, lo cual aumentaría la distancia del sistema del bajo del piano con relación al sistema del violín. De hecho, Lutoslawski parece decantarse por el sistema superior como el de mayor importancia, puesto que todas las alturas del set funcional del bajo corresponden a funciones centrípetas de reb o neutras (el fa), es decir no generan ningún conflicto.

Capítulo 8

Conclusiones

En la introducción planteamos una de las constricciones principales que han fundamentado nuestra investigación: el concepto de estilo de Leonard Meyer. Dicha concepción ha influido no sólo en nuestra visión de lo que significa realmente el movimiento tonal a gran escala en la obra de un compositor determinado, sino que también nos ha permitido reconocer que los analistas nos hallamos sujetos a constricciones que implican también un estilo dentro de nuestra disciplina. Este convencimiento nos ha llevado a un cuestionamiento fundamental: ¿cómo estudiar un aspecto estilístico como el movimiento a gran escala en un lenguaje en el cual las principales constricciones no son compartidas entre el auditor y el compositor? Esto equivale a plantearnos una metodología analítica aplicable a Lutoslawski, pero que tome en consideración, además, la dinámica del estilo, entendido como un sistema de modelos relacionados por un conjunto de constricciones. Para resolver este problema hemos acudido a Meyer, asumiendo la metodología que propone para todo análisis estilístico: observación de hechos o modelos, elaboración de hipótesis que los expliquen, y comprobación de las hipótesis.

Por otra parte, hemos reconocido la existencia de una hipótesis subyacente en nuestra concepción: el movimiento tonal en el lenguaje de Lutoslawski es un elemento estilístico organizado, lo que nos ha llevado a distinguir entre lo que es estructural y lo que no lo es. Esto último nos condujo a un segundo cuestionamiento: ¿cuáles son los criterios aplicables en nuestro objeto de estudio para reconocer las alturas estructurales? Para responder a este segundo cuestionamiento hemos recurrido al reconocido analista norteamericano Fred Lerdahl, aceptando plenamente su hipótesis que afirma que los auditores, en ausencia de las condiciones de estabilidad propias de la tonalidad mayor-menor, dirigen su atención a los puntos de la textura con mayor peso auditivo para extraer un orden (alturas más altas o bajas,

las de mayor duración, las más fuertes, etc.) Estas consideraciones previas nos han permitido presentar las principales constricciones analíticas que han influido en nuestra investigación, al mismo tiempo que nos permitían aplicar una metodología analítica coherente y adecuada a nuestro objeto de estudio.

Como consecuencia de lo anterior, nuestra investigación ha recorrido cuatro fases. En el capítulo 2 hemos analizado una serie de conceptos que actúan como base sobre la que se fundamenta nuestra estrategia analítico-musical. Hemos propuesto el concepto de “estructura-movimiento”, definiéndolo como la organización jerárquica del movimiento tonal, expresada a través de líneas de movimiento que delimitan la textura. Dicho concepto lo entendemos sólo como un aspecto de la estructura en general, siendo ésta un elemento de mayor amplitud. También hemos propuesto que el concepto de prolongación puede ser entendido como una estrategia de movimiento tonal, y que así puede ser utilizado como herramienta analítica en lenguajes diferentes al de la tonalidad mayor-menor. Hemos propuesto, además, tres criterios analíticos para la selección de las alturas estructurales, basándonos en elementos de la psicología de la percepción y en trabajos de Allen Forte y Edward Latham sobre “análisis lineal”. Finalmente, hemos presentado la metodología analítico-musical que hemos empleado en nuestra investigación.

El siguiente paso ha sido aplicar la metodología propuesta por Meyer para el análisis estilístico. En el capítulo 3 hemos señalado tres tipos de modelos (hechos que se repiten) en la música del tercer período estilístico de Lutoslawski: primero, hemos constatado que algunas obras empiezan y terminan en la misma altura, ya sea en el bajo o en el plano superior; segundo, hemos constatado que en las cadencias, ya sean intermedias o finales, las alturas de llegada, tanto en el registro superior como el inferior, eran alcanzadas principalmente por cuartas y quintas justas, y que formas del set 4-23 jugaban un papel importante; tercero, hemos constatado que gran parte del efecto cadencial era alcanzado por una estrategia de tipo rítmico y por un movimiento recesivo en el parámetro de la armonía (disonancia que resuelve en consonancia). Junto con estos modelos o hechos, hemos estudiado las ideas estéticas, formales, y armónico-melódicas del compositor, recurriendo a sus propias declaraciones, con

el convencimiento de que correspondían a constricciones que nos podían guiar para encontrar una explicación de la función de los modelos encontrados.

En el capítulo 4 hemos presentado una hipótesis que explica dichos modelos, basándonos en las constricciones estudiadas en el capítulo anterior, en especial las declaraciones sobre la cualidad consonante o disonante de ciertos intervalos, tanto armónicos como melódicos, la idea sobre la participación de elementos centrífugos y centrípetos en la gran forma, y la clasificación de las novenas menores y séptimas mayores como componentes centrífugos y centrípetos, respectivamente, de las estrategias armónicas. Hemos propuesto que Lutoslawski aplicó un concepto personal de la consonancia y la disonancia, y que ese concepto sirvió como base para la creación de una estrategia de movimiento tonal a gran escala. Dicha estrategia corresponde a la utilización de un sistema de relaciones entre las alturas, el cual, siguiendo a Berry, denominamos “sistema tonal genérico”. En este sistema, dada una nota central o eje, las alturas contienen una cualidad consonante o disonante, un grado de distancia tonal según esta cualidad, y una función, que se expresa solamente en el parámetro de la melodía. Hemos propuesto que el movimiento tonal a gran escala en obras de cierta envergadura obedece a una estrategia dramática basada en las cualidades del sistema: los elementos centrípetos son desestabilizados por los elementos centrífugos. Esto determina en gran medida la dirección de la música hasta el final del movimiento u obra al hacer necesaria la resolución del conflicto por el retorno de los elementos centrípetos.

A partir del capítulo 5 se inicia la fase de comprobación de nuestra hipótesis, en la que hemos podido aplicar los conceptos estudiados en los capítulos anteriores. Siguiendo el criterio para la selección de las alturas estructurales propuesto en el capítulo 2, hemos podido comprobar que nuestra hipótesis permite explicar de forma coherente las estrategias de movimiento tonal a gran escala. En el primer movimiento del *Concierto para Piano* encontramos que la oposición entre sol# y la, y la posterior vuelta a sol#, enmarcada dentro de la dramaturgia de la forma sonatina, determina la estructura de la primera parte del movimiento, y que dicha oposición puede ser entendida como un movimiento entre las funciones: (0)-(13)-(0) del sistema particular de sol# (centrípeto-centrífugo-centrípeto). Además, encontramos en diversos niveles estructurales la secuencia funcional (7)-(5)-(0), por

ejemplo, en el cierre de los dos temas principales, y a lo largo de la segunda y tercera parte del movimiento.

Una de las razones por las que hemos elegido presentar el análisis del segundo movimiento de la *Tercera Sinfonía* es porque encontramos esta misma secuencia funcional: la descubrimos, por ejemplo, en la sección central (traspuesta sobre mib) y en la recapitulación del segundo tema (traspuesta a lá), donde el retorno a la función (0) estructura el movimiento hasta el inicio de la coda. En la sinfonía la oposición entre lo centrípeto y lo centrífugo se presenta principalmente entre la y mib, las funciones (0) y (6) de la, mientras que dicha altura funciona como (5) de mi en el movimiento a gran escala. Tanto la *Tercera Sinfonía* como *Subito* demuestran la flexibilidad de la estrategia a la hora de ser aplicada sobre diferentes formas: mientras que en la primera la estrategia se basa en una idea dramática, con elementos de la forma sonata; en la segunda la oposición ocurre en niveles estructurales cercanos a la superficie, a diferencia del movimiento a gran escala, que está gobernado por el despliegue de una forma del set funcional 5-35, prolongando el movimiento de partida y retorno sobre dos centros tonales, uno en cada extremo de la textura.

Una vez finalizada la fase de comprobación de nuestra hipótesis, que explica la presencia de los modelos descritos en el capítulo 3, quisiéramos, para concluir nuestra investigación, analizar brevemente tres aspectos que han surgido como elementos estilísticos importantes en el lenguaje musical del tercer período estilístico de Lutoslawski.

En primer lugar, estudiamos en la introducción que existe un contraste pronunciado entre las composiciones anteriores a 1979 y las que le siguen. Si bien, la utilización de armonías con poco número de notas fue un elemento nuevo con relación al segundo período estilístico, tal vez lo que más ha llamado la atención de los especialistas es que en el último período la utilización de texturas simples se plasmó especialmente en un nuevo énfasis en la línea melódica. Pero tanto el énfasis en armonías menos densas como en una nueva valoración de la melodía como figura en la textura no es un elemento que se encuentre sólo en la música de Lutoslawski desde los años ochenta, sino que corresponde a una tendencia que fue compartida por muchos compositores. Como afirma Robert Morgan:

«Tomada como un todo, la música de las décadas de 1970 y 1980 parece más convencional tanto en su concepción como en su intención que la música de los primeros años de la posguerra. Técnicamente, esto se refleja más claramente en la vuelta a la tonalidad así como en un deseo de proyectar un tipo de expresividad musical más directa. Los aspectos más sensuales de la música (el desarrollo melódico sostenido, las texturas ricamente coloreadas...) han recibido una importancia nueva y general.»²⁹⁹

Dilucidar si Lutoslawski cambió aspectos importantes de su lenguaje como respuesta a una tendencia casi generalizada del ambiente musical o esto se produjo por una necesidad interna es una tarea que escapa a los objetivos de nuestro trabajo. Tan sólo hemos querido señalar que existen por lo menos dos hipótesis plausibles que explican, en términos generales, el cambio estilístico de 1979. Dicho cambio estilístico, por otra parte, no tuvo como centro una vuelta a la tonalidad, sino más bien una vuelta hacia ciertas cualidades que se pueden encontrar en la música tonal (como por ejemplo, el despliegue de una línea melódica como elemento lírico). Desde nuestro punto de vista, Lutoslawski volvió su vista al pasado para extraer elementos cualitativos, expresivos, pero no técnicos. El sistema de organización de la altura que constriñe el movimiento a gran escala es un elemento nuevo, propio de Lutoslawski, aunque su concepción esté firmemente enraizada en la tradición clásica. Con relación a esto, la carrera de Lutoslawski puede ser caracterizada por un continuo avance en el desarrollo de un lenguaje propio, donde los aspectos novedosos se encuentran constreñidos por una postura estética positiva frente a la tradición musical. Así lo demuestra su siguiente declaración:

«I cannot imagine being involved with contemporary music while remaining indifferent to the music of the past. Contemporary music is only a part of the whole of the music of our civilisation, from Perotin

²⁹⁹ Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1994, p. 506. El paréntesis está en el original.

to the present day (...), every composer builds his workshop largely on the music of the past (...).»³⁰⁰

En segundo lugar, hemos podido comprobar que la organización de la altura a gran escala está constreñida por una estrategia de tipo dramático. Dicha estrategia está completamente de acuerdo con las declaraciones del compositor. Como hemos estudiado en el capítulo 2, Lutoslawski elaboró su lenguaje sobre un número de constricciones firmemente enraizadas en la tradición clásica. Se mantuvo siempre cercano estéticamente al neoclasicismo, razón por la cual una estrategia como la que planteamos en nuestra hipótesis es un elemento estilísticamente coherente con la totalidad de su lenguaje, puesto que posibilita, como hemos visto, que la construcción de la estructura a gran escala esté basada en una estrategia dramática. De hecho, podríamos perfectamente aplicar a Lutoslawski las palabras con que Cedric Thorpe Davie define el estilo sonata:

«(...) the sonata style is dramatic, in that its object is to bring into play contrasted and even opposed ideas, whose interplay and whose reactions to one another provide the interest of the music; and it is the composer's task to achieve unity by making his varied material coalesce; that is, by reconciling and resolving the conflicting and contrasting elements.»³⁰¹

Cuando Davie expone que el interés de la música se basa en las relaciones de elementos opuestos y contrastantes, nos recuerda el concepto de “acción” de Lutoslawski, y cuando se refiere a la reconciliación y resolución de dichos elementos, nos recuerda la declaración del compositor sobre la necesidad de que los elementos centrífugos sean finalmente controlados por los centrípetos.

En tercer lugar, si analizamos la concepción compositiva que subyace en una estrategia de estas características podemos encontrar una dicotomía que está presente también en otros compositores del siglo XX: no existe una relación de tipo sistémica entre la superficie

³⁰⁰ Kaczynski, *op. cit.*, p. 167.

³⁰¹ Davie, Cedric Thorpe. *Musical Structure and Design*. New York: Dover Publications, 1966, p. 61.

y los niveles estructurales superiores, lo que sí ocurre, por ejemplo, en la sintaxis de la tonalidad mayor-menor. En ésta, siguiendo una visión estrictamente schenkeriana, la prolongación del *Ursatz* actúa como una constricción sobre los diversos niveles de la estructura, incluyendo la superficie, lo que implica una relación sistemática entre dichos niveles. En otras palabras, aunque las constricciones específicas que influyen en las progresiones armónicas y en el desarrollo melódico de la superficie no son las mismas que las que determinan el movimiento a gran escala, ambos niveles se encuentran constreñidos por un sistema definido, estable, y jerárquico de relaciones. En cambio, en el caso de Lutoslawski nuestra hipótesis plantea una separación radical entre la estructura a gran escala y la superficie, de tal forma que la mayoría de las constricciones que gobiernan a la segunda no afectan a la primera. Por ejemplo, el sistema de relaciones que gobierna el movimiento a gran escala no afecta a la elección de las progresiones armónicas de la superficie, las cuales, siguiendo las declaraciones del propio compositor, como hemos podido comprobar, están constreñidas por elementos ajenos al sistema, como por ejemplo, la expresividad.

Lo anterior no debe ser entendido como una característica que se encuentra sólo en la música de Lutoslawski, sino que está presente también en otros compositores del siglo XX. Patrick McCreless ha recurrido a los conceptos de Saussure sobre la oposición de relaciones sintagmáticas (dependientes de un orden) y paradigmáticas (no dependientes de un orden) para explicar teóricamente este tipo de estructuras.³⁰² Estas dicotomías han sido estudiadas también por David Pomeroy en la música de Debussy como un conflicto entre el cromatismo de la superficie, generador de relaciones paradigmáticas, y los niveles estructurales superiores, básicamente tonales, generadores de relaciones sintagmáticas.³⁰³ Aplicando estos conceptos al lenguaje del tercer período estilístico de Lutoslawski, podemos concluir que las relaciones de superficie son paradigmáticas, puesto que tanto la melodía como la armonía están constreñidas por una concepción de la consonancia y de la disonancia basada en la cualidad de los acordes, siendo la expresividad lo que constriñe su uso. En otras palabras,

³⁰² McCreless, Patrick. «Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music». *Music Theory Spectrum* 13 (1991), p. 148-53. McCreless iguala las relaciones sintagmáticas con la sintaxis y las paradigmáticas con las relaciones de tipo motivico, es decir asociativas.

³⁰³ Pomeroy, David Boyd. *Toward a New Tonal Practice: Chromaticism and Form in Debussy's Orchestral Music*. Tesis Doctoral, Cornell University, 2000. Pomeroy menciona a otros autores que han llegado a conclusiones similares en relación a la música de Bartók, Scriabin, e incluso Stravinski. *Ibid.*, p. 120.

están constreñidos por criterios cualitativos, no sistemáticos. Sin embargo, las relaciones a gran escala son sintagmáticas pues, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestra tesis, obedecen a la presencia de un sistema coherente de relaciones entre las alturas.

Desde una perspectiva global, esperamos que nuestro trabajo pueda servir de incentivo para estudiar, desde una visión estilística, aspectos de la organización de la altura que se relacionan con el movimiento a gran escala en lenguajes contemporáneos. Con relación a esto, quisiéramos resaltar que la concepción de la prolongación como estrategia de movimiento en el plano de la altura posibilita el estudio de la estructura como un elemento estilístico del lenguaje de cada compositor. Lo anterior permite entender la estructura, en las grandes dimensiones, no como un fenómeno auditivo, sino más bien como un elemento que entra dentro del ámbito de decisiones del compositor. Esto último es relevante, en especial para la música del siglo XX, dada la falta de un lenguaje musical colectivamente compartido.

Por otra parte, la dicotomía entre los niveles estructurales que hemos señalado no implica, como podemos comprobar, un freno al impulso creativo, sino que puede ser una parte integral de un lenguaje compositivo. En términos generales, los análisis de la música del siglo XX tienden a centrarse en las relaciones de superficie, trabajo motivico, generación de alturas, ritmos, armonías, etc., pero no se suelen abordar las estrategias que constriñen el movimiento a gran escala.³⁰⁴ Teniendo presente la posibilidad de que la superficie y los niveles estructurales superiores respondan a estrategias diferentes, creemos que es posible adentrarse en el análisis del movimiento tonal a gran escala sin necesidad de vincularlo a las relaciones de superficie. En otras palabras, y desde la perspectiva de los conceptos propuestos en nuestro trabajo, las relaciones en la superficie y en la estructura-movimiento son ámbitos de decisiones compositivas que pueden no tener una relación sistemática entre sí. Esperamos que nuestro trabajo sirva de estímulo para el estudio de estos, u otros elementos relacionados con la estructura a gran escala en la música contemporánea.

³⁰⁴ Afirmamos esto con referencia al repertorio en el que estilísticamente el movimiento a gran escala forma parte de las decisiones del compositor.

Bibliografía

Baker, James M. «Scriabin's Implicit Tonality», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 2, 1980, p. 1-19.

_____ «Voice Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory», en *Music Analysis*, Vol. 9/2, 1990, p. 177-199.

Beach, David W. «Pitch Structure and the Analytic Process in Atonal Music: An Interpretation of the Theory of Sets», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 1, 1979, p. 7-22.

Benjamin, Williams. «A Theory of Musical Meter», en *Music Perception*, Vol. 1/4, 1984, p. 355-413.

Bent, Ian – **Drabkin**, Williams. *Analysis*. London: The Macmillan Press, 1987.

Bernard, Jonathan. *The Music of Edgard Varese*. New Haven: Yale University Press, 1987.

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

_____ *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Bocanegra, Cheryl D. *Accent and Grouping Structures in the String Quartet of Béla Bartók*. Tesis Doctoral, University of North Texas, 2001.

Burkhart, Charles. «Schenker's "Motivic Parallelisms"», en *Journal of Music Theory*, 22/2, 1978, p. 145-175.

Cook, Nicholas. «La forma musical y el oyente», en *Quodlibet*, Vol. 25, 2003, p. 3-13.

Cooper, Grosvenor - **Meyer**, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.

Davie, Cedric Thorpe. *Musical Structure and Design*. New York: Dover Publications, 1966.

Deutsch, Diana. «Grouping Mechanisms in Music», en Diana Deutsch (Ed.) *The Psychology of Music*. Orlando: Academic Press, 1982, p. 99-134.

Drake, C. - **Palmer**, C. «Accent Structures in Music Performance», en *Music Perception*, Vol. 10/3, 1993, p. 343-378.

Dunsby, Jonathan - **Whittall**, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.

Erickson, Robert. «New Music and Psychology», en Diana Deutsch (Ed.) *The Psychology of*

Music. Orlando: Academic Press, 1982, p. 517-536.

Evans, Gerald. *The Development and Application of New Structural Procedures in the Works Chain I, Chain II, and Chain III by Witold Lutoslawski*. Segunda parte de Tesis Doctoral, Kent State University, 1990.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

_____ «New Approaches to Linear Analysis», en *Journal of American Musicological Society*, Vol. 41/2, 1988, p. 315-348.

_____ «Schenker's Conception of Music Structure», en *Journal of Music Theory*, Vol. 3/1, 1959, p. 1-30.

Forte, Allen - Gilbert, Steven E. *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003.

Fraisse, Paul. «Rhythm and Tempo», en Diana Deuch (Ed.) *The Psychology of Music*. Orlando: Academic Press, 1982, p. 149-180.

Gamble, Charles. *The Framing Interval and its Role in the Integration of Melody and Form in Four Early Works By Aaron Coplan*. Tesis Doctoral, The City University of New York, 2001.

García Laborda, José M^a. *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996.

Gieraczynski, Bogdan. «Witold Lutoslawski in Interview», en *Tempo*, Vol. 170, 1989, p. 4-10.

González Casado, Pedro. *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

_____ «La Nana y las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla: Un Doble Paradigma», en *Revista de Musicología*, Vol. XXV, nº 2, 2002, p. 477-512.

Haas, David. «Boris Asafyev and Soviet Symphonic Theory», en *The Musical Quarterly*, Vol. 76/3, 1992, p. 410-433.

Hanson, Robert. «Lutoslawski's 'Mi-parti'», en *Tempo*, Vol. 124, 1978, p. 30-31.

Harley, James. «Considerations of Symphonic Form», en Zbigniew Skowron (Ed.), *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 163-193.

Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago and London: Chicago University Press, 1994.

- Homma**, Martina. *Witold Lutoslawski. Zwölfton-Harmonik, Formbildung, "aleatorischer Kontrapunkt"; Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*. Köln: Bela Verlag, 1996.
- Hyde**, Martha M. «Stravinsky's neoclassicism», en Jonathan Cross (Ed.) *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 98-136.
- Jacobson**, Bernard. *A Polish Renaissance*. London: Phaidon Press, 1996, p. 68-122.
- Kaczynski**, Tadeusz. *Conversation with Witold Lutoslawski*. London: Chester Music, 1995.
- Klein**, Michael Leslie. *A Theoretical Study of the Late Music of Witold Lutoslawski: New Interactions of Pitch, Rhythm, and Form*. Tesis Doctoral, State University of New York at Buffalo, 1995.
- Kühn**, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cooper City: Span Press, 1998.
- Larson**, Steve. «The Problem of Prolongation in Tonal Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning», en *Journal of Music Theory*, Vol 41/1, 1997, p. 101-136.
- LaRue**, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cooper City: Span Press, 1998.
- Latham**, Edward David. *Linear-Dramatic Analysis: An Analytical Approach to Twentieth-Century Opera*. Tesis Doctoral, Yale University, 2000.
- Lerdahl**, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.
- _____ «Issues in Prolongational Theory: A Response to Larson», en *Journal of Music Theory*, Vol. 41/1, 1997, p. 141-155.
- _____ «Atonal prolongational structure», en *Contemporary Music Review*, Vol. 4, 1989 p. 65-87.
- Lerdahl**, Fred - **Jackendoff**, Ray. *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Lester**, Joel. *Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- Lutoslawski**, Witold. *Epitaph for Oboe and Piano*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1981.
- _____ *Chain 2*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1985.
- _____ *Chain 3*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1986.
- _____ *Concerto for Piano and Orchestra*. London: Chester Music Limited, 1991.
- _____ *Chain 1*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1983.
- _____ *Double Concerto for Oboe, Harp, and Chamber Orchestra*. London: J. & W.

Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1981.

_____ *Mi-Parti*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1976.

_____ *Chantefleurs et Chantefables*. London: Chester Music Limited, 1991.

_____ *Partita for Violin and Piano*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1986.

_____ *Partita for Violin and Orchestra*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1988.

_____ *Subito for Violin and Piano*. London: Chester Music Limited, 1994.

_____ *Symphony N^o. 3*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1984.

_____ *Symphony N^o. 4*. London: Chester Music Limited, 1992.

_____ *Grave*. London: J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1982.

_____ «Rhythm and the Organization of Pitch in Composing Techniques Employing a Limited Element of Chance», en Zofia Chechlinska – Jan Steszewski (Eds.) *Polish Musicological Studies*, Vol. 2. Krakow: PWM Edition, 1986, p. 37-53.

Madkour, Ahmed A. *Psychological Compositional Control: Experience an Analysis of Witold Lutoslawski's "Mi Parti"*. Primera parte de Tesis Doctoral, University of Pittsburgh, 2002.

Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

Marston, Nicholas. «"The sense of an ending": goal- directedness in Beethoven's music», en Glenn Stanley (Ed.) *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 84-101.

McCreless, Patrick. «Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music», en *Music Theory Spectrum*, 13/2, 1991, 147-178.

Meyer, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

_____. *El Estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

Michaely, Aloyse. «Lutoslawski III. Sinfonie», en *Musik- Konzepte. Witold Lutoslawski*, Vol. 71,72,73, 1991, p. 52-197.

Monjeau, Federico. *La invención musical. Ideas de historia, forma, y representación*. Buenos

Aires: Paidós, 2004.

Morgan, Robert P. *La Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

_____. «Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents», en *Journal of Music Theory*, Vol. 20/1, 1976, p. 49-92.

Morrison, Charles. «Prolongation in the Final Movement of Bartók's String Quartet N° 4», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 13/2, 1991, p. 179-196.

Mountain, Rosemary. *An Investigation of Periodicity in Music, with Reference to Three Twentieth-Century Compositions: Bartók's Music for String, Percussion & Celeste, Lutoslawski's Concerto for Orchestra, Ligeti's Chamber Concerto*. Tesis Doctoral, University of Victoria, 1993.

Narmour, Eugene. «Melodic structuring of harmonic dissonance», en Jim Samson (Ed) *Chopin Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis* Chicago: The Chicago University Press, 1977.

Newman, George. «Lutoslawski's Piano Concerto», en *Tempo*, Vol. 167, 1988, p. 52-53.

Nies, Carol. *Structural Issues in Lutoslawski's Symphony N° 4*. Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 2001.

Nikolska, Irina. *Conversation with Witold Lutoslawski (1987-92)*. Stockholm: Melos, 1994.

_____. «On the Types of Chain Connections in the Late Music of Lutoslawski: Some Remarks on Chain 1 for Chamber Ensemble and Chain 3 for Orchestra», en Zbigniew Skowron (Ed.) *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 305-323.

Nordwall, Ove (Ed.). *Lutoslawski*. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1968.

Paja-Stach, Jadwiga. «The Stylistic Traits of Lutoslawski's Works for Solo Instrument and Piano», en Zbigniew Skowron (Ed.) *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 269-285.

Pearsall, Edward R. «Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music», en *Music Analysis*, Vol. 10/3, 1991, 345-355.

Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

Pomeroy, David Boyd. *Toward a New Tonal Practice: Chromaticism and Form in Debussy's Orchestral Music*. Tesis Doctoral, Cornell University, 2000.

Prelezo, José Manuel – **García**, Jesús Manuel. *Investigar. Metodología y técnicas del*

trabajo científico. Madrid: Editorial CCS, 2003.

Ptaszynska, Marta. «Lutoslawski Piano Concerto», en *Polish Music*, Vol. 2-3, 1988, p. 3-22.

Rae, Charles B. *Pitch Organisation in the Music of Witold Lutoslawski since 1979*. Tesis Doctoral, University of Leeds, 1992, capítulo 10, p. 331-371.

_____ *The Music of Lutoslawski*. London: Faber and Faber, 1994.

_____ «Lutoslawski's Late Violin Works», en *The Musical Times*, Vol. 131/1772, 1990, p. 530-533.

_____ «Lutoslawski's Sound –World: A World of Contrasts», en Zbigniew Skowron (Ed.) *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 16-35.

Rifkin, Deborah Anne. *Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives, and Design*. Tesis Doctoral, University of Rochester, 2000.

Ritter, Jeffrey Steward. *Between Harmony and Geometry: Structure and Form in the Music of Scriabin*. Tesis Doctoral, University of California, 2001.

Rosen, Charles. *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.

Russavage, Kathy Ann. *Instrumentations in the work of Witold Lutoslawski*. Tesis de Master, University of Illinois at Champaign-Urbana, 1988.

Rust, Douglas. «Conversations With Witold Lutoslawski», en *The Musical Quarterly*, Vol. 79/1, 1995, p. 207-223.

Salzer, Felix. *Audición Estructural*. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

Samson, Jim. «Lutoslawski: *Chain 2; Partita*. Stravinski: *Violin Concerto*», en *Tempo*, Vol. 168, 1989, p. 51-52.

Schachter, Carl. «El primer movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms: el tema inicial y sus consecuencias», en *Quodlibet*, Vol. 20, 2001, p. 90-105.

Schenker, Heinrich. *Free Composition*. New York: Pendragon Press, 1977.

Sobieska, Dorota Urszula. *The Greater Lyrical Form: An Inclusive Formalist Study*. Tesis Doctoral, Kent State University, 2000.

Straus, Joseph N. «The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music», en *Journal of Music Theory*, Vol. 31/1, 1987, p. 1-21.

_____ «Voice Leading in Atonal Music», en J. M. Baker - D. W. Beach - J. W. Bernard (Eds.) *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester: University of Rochester Press,

1997, p. 237-274.

_____ «Response to Larson», en *Journal of Music Theory*, Vol. 41/1, 1997, p. 137-139.

Stucky, Steven. «Change and Constancy: The Essential Lutoslawski», en Zbigniew Skowron (Ed.) *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 127-162.

_____ *Lutoslawski and His Music*. New York: Cambridge University Press, 1981.

Tenney, James. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music, 1988.

Travis, Roy. «Toward A New Concept of Tonality?», en *Journal of Music Theory*, 3/2, 1959, p. 257-284.

_____ «Directed Motion in Schoenberg and Webern», en *Perspectives of New Music*, Vol. 4/2, 1966, p. 85-89.

Tuchowski, Andrzej. «The Integrative Role of Motion Patterns in Lutoslawski's Mature Symphonic Works: A Comparison of *Livre pour orchestre* and the Symphony No. 4», en Zbigniew Skowron (Ed.) *Lutoslawski Studies*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 287-304.

Varga, Bálint András. *Lutoslawski Profile: Witold Lutoslawski in Conversation with Bálint András Varga*. London: J&W Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited, 1976.

Warnaby, John. «Lutoslawski's Third Symphony», en *Tempo*, Vol. 148, 1984, p. 21-23.

Wilby, Philip. «Lutoslawski and a View of Musical Perspective», en Paynter, John – Howell, Tim – Orton, Richard – Seymour, Peter (Eds.) *Companion to Contemporary Musical Thought* Vol. 2. London: Routledge, 1992, p. 1127-1146.

Wilson, Paul. «Concepts of Prolongation and Bartók's Opus 20», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 6, 1984, p. 79-89.

_____ *The Music of Bela Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Discografia

Lutoslawski, Witold. *Concerto for Orchestra, Symphony N°. 3.* CD, Chicago Symphony Orchestra, director: Daniel Barenboim, Germany: Warner Classics, 2002.

_____ *Lutoslawski. Symphony N°. 2, Little Suite, Symphonic Variations, Concerto for Piano and Orchestra.* CD, Polish National Radio Symphony Orchestra, director: Antoni Wit, Germany: Naxos, 1996

Mints, Roman – Chudinovich, Evgenia. *Transformations. 20th century works for violin & piano.* CD, black box, 1999.

Apéndices

For Krystian Zimerman

CONCERTO

for Piano and Orchestra

1^o ESTADO

EPISODIO 1

Witold Lutoslawski
1987

5 ⁽³⁰⁾/₍₁₆₎ ♩ = ca 110

①
▽ AD LIB.

fl. 1. *pp*

ob. 1. *pp*

1. *pp*

cl. 2. *pp*

3. *pp*

ar. *mf* *lascia vibrare*

1) The caesuras should be no longer than one "γ".
La césure ne doit pas être plus longue qu'une "γ".
Die Zäsuren sollten nicht länger als "γ" dauern.

fl. 1. *pp* *f* *pp*

ob. 1. *pp* *f* *pp*

1. *pp* *f*

cl. 2. *pp* *f* *pp*

3. *pp* *f* *pp*

© Copyright 1991 Chester Music,

with the exception of Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of Germany, Romania, Hungary, Union of Soviet Socialist Republics, Cuba, Chinese People's Republic, Vietnam and North Korea, where the copyright 1987 is held by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracow, Poland.

CH55984

All rights reserved
Printed in England

Fl. 1. *f* *pp* *f*

Ob. 1. *pp* *f* *pp* *pp* *f*

1. *pp* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Cl. 2. *pp* *f* *pp* *f* *pp*

3. *pp* *f* *pp*

Fl. 1. *pp* *f*

Ob. 1. *f* *pp* *f*

1. *f* *pp* *f*

Cl. 2. *f* *pp* *f*

3. *f* *pp* *f*

This musical score page contains measures 285, 286, and 287. The woodwind section includes four flutes (fl. 1-4), three oboes (ob. 1-3), and three clarinets (cl. 1-3). The string section includes first violins (1.), second violins (2.), and first violas (fg. 1.).

Measure 285: Flute 1 (fl. 1.) has a whole rest. Flute 2 (fl. 2.) has a whole note G5. Flute 3 (fl. 3.) has a whole note G4. Oboe 1 (ob. 1.) has a whole rest. Oboe 2 (ob. 2.) has a whole note G4. Oboe 3 (ob. 3.) has a whole note G4. Clarinet 1 (cl. 1.) has a whole note G4. Clarinet 2 (cl. 2.) has a whole note G4. Clarinet 3 (cl. 3.) has a whole note G4. First Violins (1.) have a whole note G4. First Violas (fg. 1.) have a whole note G4. The first ending bracket for measures 285-287 is above the flute staves.

Measure 286: Flute 1 (fl. 1.) has a whole rest. Flute 2 (fl. 2.) has a whole note A5. Flute 3 (fl. 3.) has a whole note A4. Oboe 1 (ob. 1.) has a whole rest. Oboe 2 (ob. 2.) has a whole note A4. Oboe 3 (ob. 3.) has a whole note A4. Clarinet 1 (cl. 1.) has a whole note A4. Clarinet 2 (cl. 2.) has a whole note A4. Clarinet 3 (cl. 3.) has a whole note A4. First Violins (1.) have a whole note A4. First Violas (fg. 1.) have a whole note A4.

Measure 287: Flute 1 (fl. 1.) has a whole rest. Flute 2 (fl. 2.) has a whole note B5. Flute 3 (fl. 3.) has a whole note B4. Oboe 1 (ob. 1.) has a whole rest. Oboe 2 (ob. 2.) has a whole note B4. Oboe 3 (ob. 3.) has a whole note B4. Clarinet 1 (cl. 1.) has a whole note B4. Clarinet 2 (cl. 2.) has a whole note B4. Clarinet 3 (cl. 3.) has a whole note B4. First Violins (1.) have a whole note B4. First Violas (fg. 1.) have a whole note B4.

Dynamic markings: *p* (piano) is present under fl. 2, fl. 3, ob. 2, ob. 3, and fg. 1. in measures 285, 286, and 287.

REFRÁN 1

EPISODIO 2

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ ♩ = ca 110

② AD LIB.
♩ = ca 100

1. fl. 2. 3. ob. 1. 2. 3. cl. 1. 2. 3. fg.

(ca 3⁴)

pf. solo

Ped

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ ♩ = ca 110

vn I div. a 3

vn II div. a 3

vle div. a 3

vc div. a 3

3

4

1.

fl. 2.

3.

p

pf. solo

mp

ped

♩ = ca 100

♩ = ca 100

1.

fl. 2.

3.

♩ = ca 60

mf

dim.

pp

pf. solo

ped

6 7

pf. solo

p *mf*

Ped con Ped

vni I div.

vni II div.

p

8 5

pf. solo

dim. *pp*

5

vni I div.

REFRAN 3

EPISODIO 4

⑧ AD LIB.

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = \text{ca } 110$

1. *p*

fl. 2. *p*

3. *p*

1. *p*

ob. 2. *p*

3. *p*

1. *p*

cl. 2. *p*

3. *p*

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = \text{ca } 110$

pf. solo *

(ca 3rd) $\text{♩} = \text{ca } 80$ *p*

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = \text{ca } 110$

vni I div. *p*

vni II div. *p*

vle div. *p*

10 ∇ poco *avvivando*

The image shows a handwritten musical score. At the top, a circled number '10' is followed by a downward-pointing triangle and the text 'poco *avvivando*'. Below this, there are three staves. The top staff is for piano solo, indicated by 'pf. solo' on the left. It contains musical notation with a 'C' time signature and a 'C' key signature. The notation includes a series of notes and rests, with a 'Ped' marking below the staff. The middle and bottom staves are for violas, indicated by 'vni I div.' and 'vni II div.' on the left. These staves also contain musical notation, with a 'C' time signature and a 'C' key signature. The notation includes a series of notes and rests, with a 'Ped' marking below the staff.

REFRÁN 4

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = ca 110$

1. *p* *f* *p* *f*

ob. 2. *p* *f* *p* *f*

3. *p* *f* *p* *f*

1. *p* *f* *p* *f*

cl. 2. *p* *f* *p* *f*

3. *p* *f* *p* *f*

rit.

Pf. solo

Ped

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = ca 110$

*

5⁽³⁰⁾₍₁₆₎ $\text{♩} = ca 110$

vni I div. *p* *f* *p* *f*

vni II div. *p* *f* *p* *f*

vle div. *p* *f* *p* *f*

vc. div. *p* *f* *p* *f*

EPISODIO 5

11
▽ AD LIB.

$\text{♩} = \text{ca } 100$

fl. pp $\text{♩} = \text{ca } 100$

1. pp $\text{♩} = \text{ca } 100$

2. pp

ob. pp $1^{\text{a}} - 2^{\text{a}}$

1. pp $1^{\text{a}} - 2^{\text{a}}$

2. pp

pf. solo

$(\text{ca } 3^{\text{a}})$ poco rit. a tempo poco rit. a tempo

p mf p mf p mf

Ped $*\text{Ped}$ Ped $*\text{Ped}$

vni I div. f

vni II div. f

vle div. f

vc. div. f

fl. 1. 2.

ob. 1. 2.

precipitando

pf. solo

mf cantabile

mf con Ped

12

pf. solo

$\text{♩} = \text{ca } 110$

p leggiero, secco

(senza Ped)

pf. solo

p

mf cantabile

leggiero, secco

p con Ped.

REFRAN 5

EPISODIO 6

13

AD LIB.

5⁽³⁰⁾/₁₆ ♩ = ca 110

1. *f* *p* *f* *p*

ob. 2. *f* *p* *f* *p*

3. *f* *p* *f* *p*

1. *f* *p* *f* *p*

cl. 2. *f* *p* *f* *p*

3. *f* *p* *f* *p*

♩ = ca 100 1" - 2" 1" - 2" 1" - 2"

2. *pp* 1" - 2"

fl. *pp* 1" - 2"

3. *pp* 1" - 2"

5⁽³⁰⁾/₁₆ ♩ = ca 110 (ca 2") (♩ = ca 110)

pf. solo *p* leggiero, secco

5⁽³⁰⁾/₁₆ ♩ = ca 110

vni I *p* *f* *p* *f* *p* *f*

vni II *p* *f* *p* *f* *p* *f*

vle *p* *f* *p* *f* *p* *f*

2. fl. 3.

2. cl. 3.

2. fg. 3.

pf. solo

poco rit.

This musical score page features four systems of staves. The first system is for two flutes (fl.), the second for two clarinets (cl.), the third for two fagotts (fg.), and the fourth for piano (pf. solo). Each system has two staves, numbered 2 and 3. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics. The piano part features a complex, dense texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and includes a trill (tr) and a 'poco rit.' (poco ritardando) marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 14, 15, and 16. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), and Piano Solo (pf. solo).

Measure 14: Fl. 1 and Fl. 2 play a melodic line starting on G4. Cl. 1 and Cl. 2 play a similar line. Bsn. 1 and Bsn. 2 play a sustained note. The piano solo part begins with a series of chords.

Measure 15: Fl. 1 and Fl. 2 play a melodic line starting on A4. Cl. 1 and Cl. 2 play a similar line. Bsn. 1 and Bsn. 2 play a sustained note. The piano solo part continues with chords.

Measure 16: Fl. 1 and Fl. 2 play a melodic line starting on B4. Cl. 1 and Cl. 2 play a similar line. Bsn. 1 and Bsn. 2 play a sustained note. The piano solo part continues with chords.

Dynamics: *pp* (pianissimo) is indicated for the woodwinds. *ca 100* (crescendo) is indicated for the piano solo. *ca 1"* (crescendo) is indicated for the strings.

Performance markings: *1.* (first ending), *2.* (second ending), and *3.* (third ending) are marked for the woodwinds. *8* (octave) is marked for the piano solo.

17

1 (6/16) $\text{♩} = \text{ca } 110$

fl. 3.

cl. 3.

timp. mf p

pf. solo

1 (6/16) $\text{♩} = \text{ca } 110$

mf p mf p mf p

vc. div. a 3

vc. div.

p

18

19

timp.

pf. solo

mf p mf p mf p mf p mf p

p

2^{da} ESTADO

2^{da} PARTE

20

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 70$

4^a 2

cor. 1.3.

trbnri 2.

tuba

timp.

poco

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 70$

2

cresc.

pf. solo

m.d. mf espressivo

m.a.

con Ped

3/4 $\text{♩} = \text{ca } 70$

vni I

vni II

vle

vc.

cb.

poco f dim.

p

24

cl. 1. *mf*

cl. 2. *mf*

cl. 3. *mf*

③ ④ ⑤ ⑥

pf. solo

cresc.

vni I

vni II

vle

vc.

cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

22

cl. 1. *mf*

cl. 2. *mf*

trbns *p*

tuba *p*

pf. solo *poco* *a* *poco*

vni I *poco* *a* *poco*

vni II *poco* *a* *poco*

vle *poco* *a* *poco*

vc. *poco* *a* *poco*

cb. *poco* *a* *poco*

1. *mf*
2. *mf*

cl. 3. *mf*

trbnea *p*
tuba *p*

pf. solo

⑪ ⑫ ⑬ ⑭

vni I
vni II
vle
vc.
cb.

3^{ra} PARTE

24

ob. 1. *p*
ob. 2. *p*
cl. 1. (solo) *poco f*

cl. 3. *mf*

fg. 1. *p*
fg. 2. *p*

cor. 1. *sf p*
cor. 2. *sf p*
cor. 3. *sf p*
cor. 4. *sf p*
ar. *p*

pf. solo

vni I
vni II
vle
vc.
cb.

fl. 1. *poco f*

1. *p*

ob. 2. *p*

3. *p*

cl. 1. *p*

1. *p*

fg. 2. *p*

3. *p*

25

trbe

1. *con sord.*
mf

2. *con sord.*
mf

ar.

pf. solo

18

19

20

26

1. *p*

ob. 2. *p*

3. *p*

cl. 1. *mf*

1. *p*

fg. 2. *p*

3. *p* muta in c.f.g.

cor. 1. *mf*

3. *mf*

ar. *p*

(21) *p* *sf* *p*

(22) *p* *p*

(23) *p* *p* *p* *delicatissimo*

pf. solo

27

fl. 2. *p*

3. *p*

ob. 2. *p*

3. *p*

cl. 2. *p*

3. *p*

fg. 1. *p*

2. *p*

ar.

pf. solo

(24)

(25)

(26)

2. fl.

3.

2. ob. *p*

3.

2. cl.

3.

1. fg. *p*

2. *p*

ar.

(27) 8

pf. solo

(28)

vni I *pp*

vni II *pp*

vle *p*

4th PART

Fl. 1. (solo) *poco f*

fg. 2. *mf*

28

clg. *mf* *pp*

1. 3. *mf* *pp*

cor. 2. *mf* *pp*

trbni. *mf* *pp*

tuba *mf* *pp*

29 30 31

m.d. *f*

pf. solo *mf*

m.a. *mf*

con Ped.

vni I *f* *mf*

vni II *f* *mf*

vle div. *f* *mf*

vc. div. *f* *mf*

cb. div. *f* *mf*

30

fl. 1.

fl. 2.

mf

poco f

mf

mf

mf

mf

35

36

37

pf. solo

vni I

vni II

vle div.

vc. div.

cb. div.

31

fl. 1. *poco f*

fg. 1. *mf*

clg. *p*

cor. 1. *mf*

cor. 3. *mf*

tuba *p*

38

39

40

pf. solo

vni. I

vni. II

vle. div.

vc. div.

cb. div. *uniti*

32

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are:

- fg. 1. 2. (Flute 1 and 2)
- clg. (Clarinet in G)
- cor. (Cor Anglais)
- 3. (Third Flute)
- tuba
- pf. solo. (Piano solo)
- vni I (Violin I)
- vni II (Violin II)
- vle div. (Viola, divided)
- yc. div. (Ycello, divided)
- cb. (Cello)

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also rehearsal marks numbered 41, 42, and 43. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

4 4 3 35 4

fl. 1. 1. *ff* *ffp*

picc. 2. *ff* *ffp*

fl. 1. *ff* *ffp*

ob. 1. *ff* *ffp*

ob. 2. *ff* *ffp*

ob. 3. *ff* *ffp*

cl. 1. *ff* *ffp*

cl. 2. *ff* *ffp*

cl. 3. *ff* *ffp*

fg. 1. *ff* *ffp*

fg. 2. *ff* *ffp*

cfg. *ff* *ffp*

trbe 1. *ff* *ffp*

trbe 2. *ff* *ffp*

cor. 1.3. *ff* *ffp*

cor. 2.4. *ff* *ffp*

trbni. 1. *ff* *ffp*

trbni. 2. *ff* *ffp*

trbne3. *ff* *ffp*

etuba. *ff* *ffp*

timp. *ff* *ffp*

(SO) (SI)

4 3 4

vni. I *ff* *p*

div. *ff* *p*

vni. II *ff* *p*

div. *ff* *p*

vle. *ff* *p*

aw. *ff* *p*

vc. *ff* *p*

div. *ff* *p*

cb. *ff* *p*

fl. 1. *fl. picc. 2.* *muta in fl. gr. 2. e 3.* 1 8

fl. 1. *3"-4"*

ob. 1. *ff*

ob. 2. *ff*

cl. 1. *ff*

cl. 2. *ff*

cl. 3. *ff*

fg. 1. *ff*

fg. 2. *ff*

cfg. *ff*

trbe 1. *ff*

trbe 2. *ff*

cor. 1.3. *ff*

cor. 2.4. *ff*

trbni 1. *ff*

trbni 2. *ff*

trbnes e tuba *ff*

timp. *ff*

(S2) (S3)

attacca

vni I *ff* *uniti* *3"-4"*

div. *ff*

vni II *ff* *uniti*

div. *ff*

vle *ff* *uniti*

div. *ff*

vc. *ff* *uniti*

div. *ff*

cb. *ff* *uniti*

ff

Apéndice A 2

Tercera Sinfonía, segundo movimiento

Partitura

3/2 (32)

2^{do} MOVIMIENTO, PRINCIPAL

ob. 1. 2. 3.

cl. picc. *muto in cl. 2*

cl. 1. *muto in cl. 2*

cl. basso *muto in cl. 2*

fg. 1. 2.

ctg. *muto in fg. 3*

trba. 1. *al sord. sord.* 2. *al sord. sord.* 3. *al sord. sord.* 4.

cor. 1. 2. 3. 4.

trbni 1. 2. 3. 4.

tuba.

EXPOSICIÓN

1^{er} GRUPO TEMÁTICO

ar. 1. *pocof* 2. *pocof*

vle. 3/2

vc. div. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

8 vc. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

2 cb. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

or.
 vla
 8 vc.
 2 cb.

33
 or.
 vni
 vla
 6 vc.

(34)

1. ar.

2. ar.

vni I
div.
(2^a metà)

vni II

vle

6 vc.

1. ar.

2. ar.

vni I
div.
(2^a metà)

vni II

vle

4 vc.

35

4. ar.

2.

1a metà

non spiccato

vni I div. (2a metà)

vni II

vle

4vc.

vni I div.

vni II

vle

non spiccato

36

vni I div.

vni II

vle

non spiccato

cresc.

2^{do} TEMA

ob. 1^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 13^a 14^a 15^a 16^a 17^a 18^a 19^a 20^a 21^a 22^a 23^a 24^a 25^a 26^a 27^a 28^a 29^a 30^a 31^a 32^a 33^a 34^a 35^a 36^a 37^a 38^a 39^a 40^a 41^a 42^a 43^a 44^a 45^a 46^a 47^a 48^a 49^a 50^a 51^a 52^a 53^a 54^a 55^a 56^a 57^a 58^a 59^a 60^a 61^a 62^a 63^a 64^a 65^a 66^a 67^a 68^a 69^a 70^a 71^a 72^a 73^a 74^a 75^a 76^a 77^a 78^a 79^a 80^a 81^a 82^a 83^a 84^a 85^a 86^a 87^a 88^a 89^a 90^a 91^a 92^a 93^a 94^a 95^a 96^a 97^a 98^a 99^a 100^a 101^a 102^a 103^a 104^a 105^a 106^a 107^a 108^a 109^a 110^a 111^a 112^a 113^a 114^a 115^a 116^a 117^a 118^a 119^a 120^a 121^a 122^a 123^a 124^a 125^a 126^a 127^a 128^a 129^a 130^a 131^a 132^a 133^a 134^a 135^a 136^a 137^a 138^a 139^a 140^a 141^a 142^a 143^a 144^a 145^a 146^a 147^a 148^a 149^a 150^a 151^a 152^a 153^a 154^a 155^a 156^a 157^a 158^a 159^a 160^a 161^a 162^a 163^a 164^a 165^a 166^a 167^a 168^a 169^a 170^a 171^a 172^a 173^a 174^a 175^a 176^a 177^a 178^a 179^a 180^a 181^a 182^a 183^a 184^a 185^a 186^a 187^a 188^a 189^a 190^a 191^a 192^a 193^a 194^a 195^a 196^a 197^a 198^a 199^a 200^a 201^a 202^a 203^a 204^a 205^a 206^a 207^a 208^a 209^a 210^a 211^a 212^a 213^a 214^a 215^a 216^a 217^a 218^a 219^a 220^a 221^a 222^a 223^a 224^a 225^a 226^a 227^a 228^a 229^a 230^a 231^a 232^a 233^a 234^a 235^a 236^a 237^a 238^a 239^a 240^a 241^a 242^a 243^a 244^a 245^a 246^a 247^a 248^a 249^a 250^a 251^a 252^a 253^a 254^a 255^a 256^a 257^a 258^a 259^a 260^a 261^a 262^a 263^a 264^a 265^a 266^a 267^a 268^a 269^a 270^a 271^a 272^a 273^a 274^a 275^a 276^a 277^a 278^a 279^a 280^a 281^a 282^a 283^a 284^a 285^a 286^a 287^a 288^a 289^a 290^a 291^a 292^a 293^a 294^a 295^a 296^a 297^a 298^a 299^a 300^a 301^a 302^a 303^a 304^a 305^a 306^a 307^a 308^a 309^a 310^a 311^a 312^a 313^a 314^a 315^a 316^a 317^a 318^a 319^a 320^a 321^a 322^a 323^a 324^a 325^a 326^a 327^a 328^a 329^a 330^a 331^a 332^a 333^a 334^a 335^a 336^a 337^a 338^a 339^a 340^a 341^a 342^a 343^a 344^a 345^a 346^a 347^a 348^a 349^a 350^a 351^a 352^a 353^a 354^a 355^a 356^a 357^a 358^a 359^a 360^a 361^a 362^a 363^a 364^a 365^a 366^a 367^a 368^a 369^a 370^a 371^a 372^a 373^a 374^a 375^a 376^a 377^a 378^a 379^a 380^a 381^a 382^a 383^a 384^a 385^a 386^a 387^a 388^a 389^a 390^a 391^a 392^a 393^a 394^a 395^a 396^a 397^a 398^a 399^a 400^a 401^a 402^a 403^a 404^a 405^a 406^a 407^a 408^a 409^a 410^a 411^a 412^a 413^a 414^a 415^a 416^a 417^a 418^a 419^a 420^a 421^a 422^a 423^a 424^a 425^a 426^a 427^a 428^a 429^a 430^a 431^a 432^a 433^a 434^a 435^a 436^a 437^a 438^a 439^a 440^a 441^a 442^a 443^a 444^a 445^a 446^a 447^a 448^a 449^a 450^a 451^a 452^a 453^a 454^a 455^a 456^a 457^a 458^a 459^a 460^a 461^a 462^a 463^a 464^a 465^a 466^a 467^a 468^a 469^a 470^a 471^a 472^a 473^a 474^a 475^a 476^a 477^a 478^a 479^a 480^a 481^a 482^a 483^a 484^a 485^a 486^a 487^a 488^a 489^a 490^a 491^a 492^a 493^a 494^a 495^a 496^a 497^a 498^a 499^a 500^a 501^a 502^a 503^a 504^a 505^a 506^a 507^a 508^a 509^a 510^a 511^a 512^a 513^a 514^a 515^a 516^a 517^a 518^a 519^a 520^a 521^a 522^a 523^a 524^a 525^a 526^a 527^a 528^a 529^a 530^a 531^a 532^a 533^a 534^a 535^a 536^a 537^a 538^a 539^a 540^a 541^a 542^a 543^a 544^a 545^a 546^a 547^a 548^a 549^a 550^a 551^a 552^a 553^a 554^a 555^a 556^a 557^a 558^a 559^a 560^a 561^a 562^a 563^a 564^a 565^a 566^a 567^a 568^a 569^a 570^a 571^a 572^a 573^a 574^a 575^a 576^a 577^a 578^a 579^a 580^a 581^a 582^a 583^a 584^a 585^a 586^a 587^a 588^a 589^a 590^a 591^a 592^a 593^a 594^a 595^a 596^a 597^a 598^a 599^a 600^a 601^a 602^a 603^a 604^a 605^a 606^a 607^a 608^a 609^a 610^a 611^a 612^a 613^a 614^a 615^a 616^a 617^a 618^a 619^a 620^a 621^a 622^a 623^a 624^a 625^a 626^a 627^a 628^a 629^a 630^a 631^a 632^a 633^a 634^a 635^a 636^a 637^a 638^a 639^a 640^a 641^a 642^a 643^a 644^a 645^a 646^a 647^a 648^a 649^a 650^a 651^a 652^a 653^a 654^a 655^a 656^a 657^a 658^a 659^a 660^a 661^a 662^a 663^a 664^a 665^a 666^a 667^a 668^a 669^a 670^a 671^a 672^a 673^a 674^a 675^a 676^a 677^a 678^a 679^a 680^a 681^a 682^a 683^a 684^a 685^a 686^a 687^a 688^a 689^a 690^a 691^a 692^a 693^a 694^a 695^a 696^a 697^a 698^a 699^a 700^a 701^a 702^a 703^a 704^a 705^a 706^a 707^a 708^a 709^a 710^a 711^a 712^a 713^a 714^a 715^a 716^a 717^a 718^a 719^a 720^a 721^a 722^a 723^a 724^a 725^a 726^a 727^a 728^a 729^a 730^a 731^a 732^a 733^a 734^a 735^a 736^a 737^a 738^a 739^a 740^a 741^a 742^a 743^a 744^a 745^a 746^a 747^a 748^a 749^a 750^a 751^a 752^a 753^a 754^a 755^a 756^a 757^a 758^a 759^a 760^a 761^a 762^a 763^a 764^a 765^a 766^a 767^a 768^a 769^a 770^a 771^a 772^a 773^a 774^a 775^a 776^a 777^a 778^a 779^a 780^a 781^a 782^a 783^a 784^a 785^a 786^a 787^a 788^a 789^a 790^a 791^a 792^a 793^a 794^a 795^a 796^a 797^a 798^a 799^a 800^a 801^a 802^a 803^a 804^a 805^a 806^a 807^a 808^a 809^a 810^a 811^a 812^a 813^a 814^a 815^a 816^a 817^a 818^a 819^a 820^a 821^a 822^a 823^a 824^a 825^a 826^a 827^a 828^a 829^a 830^a 831^a 832^a 833^a 834^a 835^a 836^a 837^a 838^a 839^a 840^a 841^a 842^a 843^a 844^a 845^a 846^a 847^a 848^a 849^a 850^a 851^a 852^a 853^a 854^a 855^a 856^a 857^a 858^a 859^a 860^a 861^a 862^a 863^a 864^a 865^a 866^a 867^a 868^a 869^a 870^a 871^a 872^a 873^a 874^a 875^a 876^a 877^a 878^a 879^a 880^a 881^a 882^a 883^a 884^a 885^a 886^a 887^a 888^a 889^a 890^a 891^a 892^a 893^a 894^a 895^a 896^a 897^a 898^a 899^a 900^a 901^a 902^a 903^a 904^a 905^a 906^a 907^a 908^a 909^a 910^a 911^a 912^a 913^a 914^a 915^a 916^a 917^a 918^a 919^a 920^a 921^a 922^a 923^a 924^a 925^a 926^a 927^a 928^a 929^a 930^a 931^a 932^a 933^a 934^a 935^a 936^a 937^a 938^a 939^a 940^a 941^a 942^a 943^a 944^a 945^a 946^a 947^a 948^a 949^a 950^a 951^a 952^a 953^a 954^a 955^a 956^a 957^a 958^a 959^a 960^a 961^a 962^a 963^a 964^a 965^a 966^a 967^a 968^a 969^a 970^a 971^a 972^a 973^a 974^a 975^a 976^a 977^a 978^a 979^a 980^a 981^a 982^a 983^a 984^a 985^a 986^a 987^a 988^a 989^a 990^a 991^a 992^a 993^a 994^a 995^a 996^a 997^a 998^a 999^a 1000^a

xil. *mp*

pf. *ppmf secco, senza Ped.*


1 vno I solo *f molto espressivo*

1 vno II solo *f molto espressivo*

2 vle solo *f molto espressivo*

1 vc. solo *f molto espressivo*

1 cb. solo *f*

fg. 11 
p ma ben marcato

mar. *mp* *mp* *mp* *mp* *xil.* *mp*

326

5 2 39 3 2

fl. picc. simile

fl. 1 2

ob. 1 p espressivo mf p mf p

cl. 1 p mf p mf p

cl. 2 p mf p mf p

fg. 1 p mf p mf p

xil. mf

cmp-lli pp pp pp

pf. mf

1 vno I solo v mf (tutti) mf p mf p div. a. 4

vni I altri v mf (tutti) mf p mf p

1 vno II solo v mf (tutti) mf p mf p div. a. 4

vni II altri v mf (tutti) mf p mf p

2 vle sole v mf (tutte div. a. 2) mf p mf p div. a. 4

vle altre div. a. 2 v mf (tutte div. a. 2) mf p mf p

1 vc. solo v mf p mf p

vc. altri v mf p mf p div. a. 4

3
2

fl. piccolo

fl. 1 & 2

ob. 1 & 2

xil. mar.

cmp. li

cel.

ar. 1

ar. 2

pf.

vni I
div.
a. 4

vni II
div.
a. 4

vl. div.
a. 4

vc. div.
a. 4

40

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score includes parts for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), brass (trumpets, trombones, tuba), strings (violin I, violin II, viola, violoncello, double bass), and piano. The piano part includes a 'Res.' marking. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like p, pp, and cresc. The woodwind and brass parts feature complex rhythmic patterns, while the string parts provide a steady accompaniment. The piano part has a 'Res.' marking.

1. Repetition of the same note.

SECCIÓN CENTRAL

1^{ra} IDEA CENTRÍFUGA

41

fl. 1. *mf*
2. *mf*
ob. 1. *mf*
2. *mf*
cl. 1. *ff* solo, senza rigore

trba 1. *mf*

1. 2. *mf*
cor. 1. *mf*
2. 4. *mf*
trbni 1. *mf*
2. *mf*
3. *mf*
4. *mf*

vni I *piace*
vni II *piace*

vle *piace*
vc *piace*

1. Repetition of the same note,
1. Wiederholung der selben note.

Fl. 1. 2.

ob. 1. 2.

Cl. 1. *poco rit. 1)* *a tempo* *Precipitando*
mf *f* *mf* *ff*

mar.

pf.

vc. *pizz.* *vibrato*

1. Concerns only clarinet 1.

1. Betrifft nur Klarinette 1.

42

5 4 3 2

fl. picc. muta in. fl. 3.

fl. 1. 2.

ob. 1. 2.

ob. 3.

cl. 1. *sostenuto acc.* *rit.* *sostenuto acc.*

cl. 2a.

fg. 1.

trbs 2.

cor. 1. 3. 2. 4.

xilo.

mar.

crmp-ne *cori sord.*

pl.

vc. *pizz.* *f vibrato*

vni I *2 arco*

vni II *pizz.*

vle *pizz.*

1. Flutes 1 & 2 and oboes 1 & 2 break at the first $\frac{3}{4}$ beat.

1. Flöte 1 + 2 und Oboe 1 + 2 brechen bei $\frac{3}{4}$ ab.

2^{da} IDEA CLAVINIFUGA

7/4 (2+2+3)

Fl. 1.2 *a2* *f*

43

1. *mf*

2. *mf*

3. *mf*

trbe 2

3

tuba (3) *Poco meno mosso* (3) (3) (3)
f patetico, senza rigore

xilo

cmp-ne

primo

pf. 4m.

secondo

7/4 (2+2+3)

vni I *n* *pizz.* *ff*

vni II *arco n* *f* *pizz.* *ff*

vle *pizz.* *ff*

vc. div. *pizz.* *ff*

cb. *pizz.* *ff*

1. Concerns only tuba.

1. Betrifft nur die Tuba.

45

fl. 1, 2, 3, 4

ob. 1, 2, 3, 4

cl. 1, 2, 3, 4

fg. 1, 2, 3, 4

trbe 1, 2, 3, 4

cor. 1, 2, 3, 4

trbni 1, 2, 3, 4

tuba

tmp

cimp-ne

vni 1, 2

vle

vc

can. sord.

arco

dim.

1. This beating does not concern flutes, oboes and clarinets.

1. Diese Schläge gelten nicht für Flöten, Oboen und Klarinetten.

1. 2. 3. 4.

fl. 2.

3.

4.

ob. 2.

3.

4.

cl. 2.

3.

1. 2. 3. 4.

fg 2.

3.

trbe

1. 2. 3. 4.

cor.

2. 3. 4.

trbni

2. 3. 4.

tuba

tmp.

Fl. 1,2,3.

ob. 1,2,3.

cl. 1,2,3.

fg. 2

trbe

cor.

trbni

tuba

vni I
div.
a.4.

vni II
div.
a.4.

vle
div.
a.4.

vc.
div.
a.4.

cb.
div.

1. These beats do not concern woodwinds and brass.
1. Diese Schläge gelten nicht für Bläser.

(46)

fl. 1.2.3.
ob. 1.2.3.
cl. 1.2.3.
1.
fg. 2.
3.
1.
trbe 2.
3.
4.
cor. 1.
2.
3.
4.
1.
trbni 2.
3.
4.
tuba
vni I div. a 4.
vni II div. a 4.
vle div. a 4.
vcl. div. a 4.
cb. div.

1. After this beat all play up to the end of the repeated phrase. Woodwinds and brass stop (at different times), and strings pass on to the next section, also at different times.

1. alle bis zum Ende der wiederholten
Phrase brechen zu unterschiedlichen
Zeiten. Die Streicher bis zum nächsten Teil
wechseln zu unterschiedlichen Zeitpunkten).

INTERLUDIO

3 2 (48) 4 2 3 2 4 2 rit. 3 2 *Meno mosso*

ob. 1 *mf* *p*

fg. 2 *p*

fg. 3 *p*

muta in ofg.

1. *mf* *p*

2. *mf* *p*

poco f. L.V.

3 2 4 2 3 2 4 2 3 2

vni I *div.* *mf* *p*

vni II *div.* *mf* *p*

vle *div.* *mf* *p*

vc *div.* *mf* *p*

pp

SECCIÓN PREPARATORIA

49

Tempo I (♩ = ca 108)

vn I div. *pp*

vle div.

vc. div.

cb. *con sord. pizz. pp*

con sord. tutti pizz. pp

1 cb solo *arco con sord. p*

poco sf pp

50

51

1 vc. solo *arco con sord. p*

vc. *poco sf pp*

1 solo cb. *p*

altri *poco sf pp*

p

52

vle *con sord. p*

vc. *poco sf pp*

1 solo cb. *p*

altri *poco sf pp*

1 vla solo *con sord. pp*

poco pp poco sf

53

1 sola vle *pp*

altri *pp poco sf pp*

vc. *arco pp poco sf poco sf pp*

1 solo cb. *p*

altri *tutti pp*

poco sf pp

vn II *con sord. pp*

Handwritten musical score for Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 2/4 time and consists of six measures. Violin II and Viola have melodic lines with various articulations like 'pizz.' and 'arco'. Violoncello and Contrabasso have a rhythmic accompaniment with 'poco sf' markings. A '1vc. solo' marking is present in the third measure.

54

vni I
div.

vni II

vle

vc solo

vc.

altri

cb.

55 *unell*

vi I *div.*

vi II

vle. *pp*

vc. *div.*

cb. *pp*

Handwritten musical score for measures 56-59. The score is for Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), and Violoncello/Double Bass (vc. div.). Measure 56 is marked with a circled '56'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.', 'arco', 'pp', and 'div. a3'. The notation is handwritten and appears to be a working draft.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is for a chamber ensemble consisting of Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), and Violoncello/Double Bass (vc. div.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (pp) to fortissimo (ff). The score includes performance instructions such as "div. a 2" (divided into two parts) and "unite" (united). The notation is handwritten on staves with various musical symbols and markings.

Handwritten musical score for measures 57-60. The score includes staves for Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), Violoncello (vc), and Contrabasso (cb). Measure 57 is marked with a circled '57' and 'unli'. Measure 58 has 'pp' dynamics. Measure 59 has 'pizz.' and 'arco' markings. Measure 60 has 'div.' and 'arco' markings. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

58

vn I

div a 3

mp

pp

vn II

div a 3

mp

pp

vle

pp

vc div.

pp

cb. div.

pp

unilt

unilt

59

vn I

div a 3

mp

pp

vn II

div a 3

mp

pp

vle

pp

vc div.

unilt

pp

ob div.

unilt

pp

div a 4

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on ten staves. The first five staves are for strings: Violin I (vni I), Violin II (vni II), Viola (vle), Violoncello (v.c.), and Contrabasso (cb.). The last five staves are for woodwinds: Flute (fl.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Horn (tr.), and Trombone (tr.). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (mp, pp, mf). The woodwind parts include a section marked 'div. a 3' (divisi a 3).

60

Vni I
div.
a.4

Vni II
div.
a.3

Vle
div.
a.3

Vc.
div.
a.3

This musical score page contains measures 60 through 63. It features four staves: Violini I (div. a.4), Violini II (div. a.3), Viola (div. a.3), and Violoncello (div. a.3). The music is written in treble clef with a key signature of one flat. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and slurs. A circled measure number '60' is at the top center.

(61)

Violin I
div.
a. 4

Violin II
div.
a. 4

Vla.
div.
a. 3

Vc.
div.
a. 3

cb.
div.

This musical score page contains measures 61 through 64. The instrumentation includes Violin I (div. a. 4), Violin II (div. a. 4), Viola (div. a. 3), Violoncello (div. a. 3), and Contrabass (div.). The Violin I and Violin II parts are written in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts are in bass clef. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) are used throughout. The Violin I and Violin II parts feature complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide a more rhythmic foundation, often using quarter and eighth notes. The Contrabass part is only present in measures 61 and 63.

62

Fl. 1

Fl. 2

ob. 1

ob. 2

cl. a

sax.

mar.

vibr. senza mot.

cmp-lli

cmp-ne

pl

Poco allargando

vni I div.

vni II div.

1. These beats are only for piano and percussion and do not concern woodwinds and strings.
2. Concerns only the piano.

1. Diese Schläge betreffen Klavier und Schlagzeug und nicht Holzbläser und Streicher.
2. Betrifft nur das Klavier.

3
2

fl. 2

ob. 2

cl. 2

trba 4

trba 2

trba 3

cor. 4

cor. 2

trbni

tuba

tmp.

3
2

vc.

cb. div.

63

xil.

cmp. li

pl.

senza sord.

vni I div.

vni II div.

Poco allargando

64

Fl. 2 muta in fl. picc. 2.
Fl. 3 muta in fl. picc. 1.
ob. 2
cl. 2

tr. e
can. cord.
can. cord.
can. cord.
can. cord.

pt.
vni I div.
vni II div.

RECAPITULACION

3
2 (65)

fl. picc.
fl. 1.
ob. 2.
cl. 2.
fg.
cfg.

trbe
cor.
trbni 2
trbne4
tuba
tmp.
vni I div.
vni II div.
vle div.
vca div.
cb.

1. This beat is only for horns, piano, violas and cellos.
1. Dieser Schlag gilt nur für Hörner, Klavier, Violen und Celli.

1ER TEMA

(66)

Fl. 1

ob. 1, 2, 3

cl. 1, 2, 3

fg. 1, 2

cig.

trbe 1, 2, 3, 4

cor. 1, 2, 3, 4

trbni 1, 2, 3, 4

tuba

tmp.

pl.

vni I

vni II

vle

vc.

cb.

muta in fa. 3

arco

67

Fl. picc.

Fl. 1.

Ob. 2

Cor. 2

Trbn 1

Trbn 2

Vln I

Vln II

Vla

Vc

f

p

sffz

flauto

poco sf

[illegible]

This page of the musical score contains the following parts and markings:

- Flutes:** Fl. piccolo (top left), Fl. 1 and 2 (top right).
- Oboes:** Ob. 1, 2, and 3 (top right).
- Clarinets:** Cl. 1, 2, 3, and 4 (top right).
- Trumpets:** Trb. 1 and 4 (middle left), Trb. 2 and 3 (middle right).
- Tubas:** Tuba (middle left).
- Percussion:** Xyl. (xylophone), mar. (maracas), pl. (triangle), tmp. (tom-tom), and cor. (cornets) (middle left and middle right).
- Strings:** Violini I and II (Violini), Violoncello (Vcl.), and Contrabbasso (Cb.) (bottom).
- Dynamic Markings:** *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco).
- Performance Instructions:** *con sord.* (con sordina), *poco sf.* (poco sfz), and *div. a 3* (diviso a 3).

Poco acc. muto in H. or. 3 (70)

fl. piccolo

fl. 1

fl. 2

ob. 2

ob. 3

cl. 2

cl. 3

fg 2

fg 3

trbe 2

trbe 3

cor. 2

cor. 3

muto in cfs.

Poco più masso (d = ca 126)

trbni 1.2

trbni 3.4

tuba

tmp.

trbe 3.4

cor. 1.2.3.4

a2 senza cord.

a2

p

f

p

f

Poco acc.

vn. I div. a 3

vn. II div. a 3

vle div. a 3

vc. div. a 3

unite

unite

unite

unite

p

f

p

f

div.

(71)

fl. 1.2.3. ^{a2} *p* *cresc.*

ob. 1. *p* *cresc.*
2.3. ^{a2} *p* *cresc.*

cl. 1. *p* *cresc.*
2.3. ^{a2} *p* *cresc.*

trbe 1.2. ^{a2 senza cord.} *p* *cresc.*
3.4. *cresc.*

cor. 1.2.3.4.

trbni 1.2. *cresc.*
3.4.

tuba

tmp.

xil. *p* *cresc.*

mar. *p* *cresc.*

vni I *p* *cresc.*

vni II *cresc.*

vle *cresc.*

vc. div. *cresc.*

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2

Dynamic markings: *ff acc.*, *sost. acc.*, *acc.*, *sost. acc.*, *a tempo*.

xil.
pf.

Dynamic markings: *ff*, *senza Ped.*

vni I div.
vni II div.
vle div.
vc div.

Dynamic markings: *ff acc.*, *sost. acc.*, *acc.*, *sost. acc.*, *a tempo*.

1. These beats are for xylophone and piano only.
1. Diese Schläge gelten nur für Xylophon und Klavier.

Fl. 2
3
1
a tempo
ob. 2
3
1
a tempo
cl. 2
3

xyl.
pf.
senza Ped.
senza Ped.

vni I
div.
vni II
div.
vle
div.
vc
div.

1. For xylophone and piano only.

1. Nur für Xylophon und Klavier.

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- Flutes (Fl.):** Four staves, numbered 1 through 4.
- Oboes (ob.):** Three staves, numbered 1 through 3.
- Clarinets (cl.):** Two staves, numbered 1 and 2.
- Xylophone (xyl.):** One staff.
- Piano (pt.):** One grand staff (treble and bass clef).
- Violins I (vni I div.):** One staff.
- Violins II (vni II div.):** One staff.
- Violas (vle div.):** One staff.
- Violoncellos (vc. div.):** One staff.

The piano part includes the instruction *senza ped.* (without pedal) below the staff.

2^{de} TEMA

3
2

(73) Meno mosso (♩ = ca 84)

fl. 1.2.3
ob.
cl.
2.3

Tempo I (♩ = ca 126)

cl. 2.3
fg.
2
cf.

trb.
cor. 1.3
trbri
tuba
tmp.
xil.
mar.
cmp-ne
pf.

Meno mosso (♩ = ca 84) Tempo I (♩ = ca 126)

vn I div.
vn II div.
vle div.
vc div.
cb div.

1. These instruments play their repeated phrase up to the first beat of (73), where they stop at once.

1. Diese Instrumente spielen ihre wiederholte Phrase bis zum ersten Schlag von (73), wo sie sofort abbrechen.

(74) *Meno mosso* (♩ = ca 84)

Tempo I (♩ = ca 126)

Meno mosso

Woodwind and brass section score. The woodwinds (oboe, clarinet, flute, bassoon) and brass (trumpets, trombones, tuba) are shown. The woodwinds have various dynamics and articulations. The brass section includes parts for 1st and 2nd trumpets, 3rd and 4th trumpets, 1st and 2nd trombones, and tuba. The score is divided into three sections: *Meno mosso*, *Tempo I*, and *Meno mosso*. The woodwinds have various dynamics and articulations. The brass section includes parts for 1st and 2nd trumpets, 3rd and 4th trumpets, 1st and 2nd trombones, and tuba. The score is divided into three sections: *Meno mosso*, *Tempo I*, and *Meno mosso*.

String and cello section score. The strings (violin I, violin II, viola, cello) and cello are shown. The strings have various dynamics and articulations. The cello part is also included. The score is divided into three sections: *Meno mosso*, *Tempo I*, and *Meno mosso*. The strings have various dynamics and articulations. The cello part is also included. The score is divided into three sections: *Meno mosso*, *Tempo I*, and *Meno mosso*.

75

5 Ancora meno mosso
(d = ca 78)

2

3

2

fl. 1, 2, 3

ob.

cl.

fg.

cf. g.

trba 1.

trba 2.

cor.

trbni

tuba

tmp.

5

2 Ancora meno mosso
(d = ca 78)

3

2

vni I

vni II div.

vle

vc. div.

cb.

2 Più largo ($d \approx 69$)

This page of a musical score, likely for a symphony, features a variety of instruments. The top section includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoon) and strings (violin I, violin II, viola, violoncello, double bass). The middle section contains brass instruments (trumpets, cornets, trombones, tuba) and percussion (timpani, snare drum, cymbals, triangle, xylophone, maracas). The bottom section shows the string ensemble with first and second violins, violas, cellos, and double basses. The score is written in a standard musical notation with various dynamics (p, pp, f, ff) and articulations (accents, slurs). The page is numbered 123 in the top left corner.

77

Tempo I (♩ = ca 108)

Fl. 1, 2

ob. 1, 2

cl. 1, 2

fg. 1, 2

trb. 1, 2, 3, 4

cor.

trbn. 1, 2, 3, 4

xyl.

mar.

cmp.lli

cmp.no

pl.

(l.v.)

vn. I

vn. II

vle.

vc.

1. All trumpet and trombone glissandi should be played continuously without stops at particular notes.

1. Alle Trompeten- und Posaunenglissandi sind ununterbrochen zu spielen, ohne auf gewissen Tönen zu verharren.

2
2 3
2 (7B)

Fl. picc. 1. *p* muta in fl. picc. 2.
Fl. 2. *p*
ob. 2. *p* muta in cor. 1. *p*
cl. 2. *p* muta in cl. basso *p*
fig. 1. *p*

trba 1. *p*
trba 2. *p*
cor. 1. *p*
cor. 2. *p*
trbri 1. *mf* non gliss.
trbri 2. *mf* non gliss.
trbri 3. *mf* non gliss.
trbri 4. *mf* non gliss.
cor. 3. *p*
cor. 4. *p*

viol. *p*
viol. *pp*

79

Fl. picc.

ob.

cl.

fg.

Tempo I

80

ca 5"

myata in R.R.

trbe

cor.

trbri

accel.

cresc.

trmp.

2 bong.

4 tomt.

tmb-no

3 ptti

gong.

tamt.

picc.

medio

grande

vni I

div.

vni II

div.

vle

div.

vc.

div.

cb.

ppp

1. These beats (black arrows) do not concern brass, nor does the indication of Tempo I. Brass get faster and faster until 80, when they stop at once.

1. Diese Schläge (schwarze Pfeile) und das Tempo-I-Zeichen betreffen nicht die Blechbläser. Diese werden schneller bis zu 80, wo sie abbrechen.

trbe
 cor.
 trbri
 vniI div.
 vniII div.
 vle div.
 vc div.
 cb.

1. These caesuras last about 1 second.

1. Diese Zäsuren dauern ca. 1 Sekunde.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 369. The score is divided into two main sections: a woodwind section (top) and a string section (bottom).

Woodwind Section:

- trbe (Trumpets):** Four staves (1-4). Each staff has a wavy line at the beginning, indicating a tremolo or sustained note. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *con sord.*, *dim.*, *pp*, and *ppp*.
- cor. (Cor Anglais):** Four staves (1-4). Similar to the trumpets, with wavy lines and dynamic markings like *con sord.*, *dim.*, *pp*, and *ppp*.
- trbn (Trumpets):** Four staves (1-4). Similar to the trumpets, with wavy lines and dynamic markings like *con sord.*, *dim.*, *pp*, and *ppp*.

String Section:

- vni I div. (Violini I):** Two staves. The notation includes a wavy line and a circled 'd'.
- vni II div. (Violini II):** Two staves. The notation includes a wavy line and a circled 'd'.
- vle div. (Viole):** Two staves. The notation includes a wavy line and a circled 'd'.
- vc. div. (Violoncelli):** Two staves. The notation includes a wavy line and a circled 'd'.
- cb. (Contrabasso):** One staff. The notation includes a wavy line and a circled 'd'.

Tempo and Dynamics:

The tempo is marked **Lento (d = ca 60)**. The dynamics are marked **3** and **2**, with a circled 'd' indicating a specific dynamic level.

EPÍLOGO

A

musical score for strings, starting at measure 81. The score is divided into five systems, each with a double bar line. The instruments are: vn I div., 16 vn I, vn II div., 14 vn II, vle div., 12 vle, vc. div., 10 vc., and cb.

Measure 81 is marked with a circled 81 and a triangle symbol. The tempo/mood changes to *vivo* and *poco rit.* (marked ∇). The tempo is indicated as $\text{♩} = \text{ca } 160$.

Measure 82 is marked *poco acc.*

Measure 83 is marked *perdendosi*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lento poco acc. 82 vivo poco rit.

vni I
 unti

vni II
 unti

vln
 unti

vc
 unti

16 vni I
 14 vni II
 12 vln
 10 vc

cresc. cresc. cresc. cresc.

unti unti unti unti

B

84

3
2

A tempo (♩ = 44-50)

H. 125

a2

p ma ben marcato

mar.

mf

1. ar.

mf

2. ar.

mf

83

vivo poco rit.

A tempo (♩ = 44-50)

16 vni I

14 vni II

12 vln

10 vc.

ff

unite

p cantando

p cantando

p cantando

p cantando

[illegible]

ob. 5/2

vni I 3/2

vni II div.

vle

vc.

musical notation with dynamics: *pocof*, *p mf*, *p mp*, *mp*, *p*, *unite*

C

86

tmp. *mp* *mp* *mp* *mp* *mf*

vni I *pp* *p* *mp* *mf* *passf*

vni II *pp* *p* *mp* *mf* *passf*

vle *pp* *p* *mp* *mf* *div.* *passf*

vc. *pp* *p* *mp* *div.* *mf* *passf*

cb. *pp* *p* *mp* *mf* *passf*

D

fg. 12 *ar* *p* *ma ben marcato* *dim.*

87

tmp. *pp* *mf*

cmp-ne *mf* *dim.*

1. *mf* *dim.*

2. *mf*

vni I *p* *mf* *p*

vni II *p* *mf* *p*

vle *p* *mf* *p*

vc. *p* *mf* *p*

cb. *p* *mf* *p*

88

Poco meno mosso

fg. 2

cmp-ne

ar. 2

fl. 1

cl. 1

cl. 2

ch. basso

cel.

ar. 1

2 vni I soli

vni I

2 vni II soli

vni II div.

VC. div. (2a metà)

cb.

1

STRETTO

(89)

fl. picc. muta in R. 2.

cl. 1
2
ppp poco sf p ppp poco sf p ppp

cel. p Ped — * Ped — *

2 vni I soli

vivo poco rit.

Sostenuto

acc.

14 vni I

2 soli vni II

altri

12 vni II

PREPARACIÓN

91

Stesso movimento (presto)

cl. 1. *p* *mf* *p* *mf* *p < mf*

cl. 2. *p* *mp* *mf* *p* *mp* *p* *mp*

cel. *p*

arl. *p* *mf* *p* *mf* *p*

vi. I div.

vi. II div.

vle div.

vc. div.

cl. 1. *p* *mp* *p* *mp* *mf* *p* *mp* *p* *mp* *mf*

cl. 2. *p* *mp* *p* *mp* *mf* *p* *mp* *p* *mp* *mf*

cel. *p*

arl. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

92

Poco lento (♩ = ca 63)

c. ing.

fg. 188

cl.

1

2

trbe

1. senza corda

2. senza corda

3. senza corda

4. senza corda

1.3. senza corda

2.4. senza corda

cor.

1. senza corda

2. senza corda

trbri

1. senza corda

2. senza corda

3. senza corda

4. senza corda

tmb. con corda

cel.

ar.

vni I div.

vni II div.

vle div. a3

vc. div. a3

Cl. 1. rit. e dim.

Fl. 1. rit. e dim.

CODA

A

(93)

2/2 3/2
♩ = 44-50.2

cor. 1. *p*
p ma distinto

ar. 1. *p*
p ma ben marcado

pl. *p*
*p*ad (sine al.)

vc. div. a.3. *pp*

cb. div. a.3. *pp*

fl. 1. *mp cresc.*

cl. basso *poco sf p*

fg. 3. *poco sf p*

trba 1. *p*

94

Cor. 1. 2. *p*

Cor. 2. 4. *a2 poco cresc.*

ar. *cresc.*

pf. *cresc.*

vl9 div. a. 3

vc. div. a. 3

cb. div. a. 3

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

(95)

Fl. 1, 2, 3 *mf* *10. a. 2* *a. 3*

ob. 1 *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p*

cl. 1 *p*

cl. 2 *poco sf p* *poco sf p*

cl. basso *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p*

fg. 1 *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p*

fg. 2 *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p* *poco sf p*

trba 1 *poco cresc.* *con sord.* *mf* *cresc.*

trbe 1 *con sord.* *poco sf p* *poco sf p*

trbe 2 *con sord.* *p*

trbe 3 *con sord.* *p*

cor. 1, 2, 3 *mf* *cresc.* *cresc.*

cor. 2, 4 *mf* *cresc.*

cmp-vii *mf* *f* *f* *f* *f*

vibr. *mf* *f* *f* *f* *f*

son. *mf* *f* *f* *f* *f*

mat. *mf* *f* *f* *f* *f*

cmp-no *mf* *f* *f* *f* *f*

ar. 1 *mf* *cresc.* *f* *f* *f*

ar. 2 *mf* *cresc.* *f* *f* *f*

pf. *f* *f* *f* *f* *f*

(senza Ped)

vni I div. a. 3 *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.*

vni II div. a. 3 *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.*

vle div. a. 3 *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

vc. div. a. 3 *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

cb div. a. 3 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

[illegible]

5 2 3 (97) C

fl. 123
ob. 123
cl. 123
fg. 123

trbe
1. m. sord.
2. m. sord.
3. m. sord.
4. m. sord.

trbni
1.
2.
3.
4.

tuba

cmp-lli
vibr.
s.m.
cmp-ne

ar
1.
2.

DF.
Ped — Ped

5 2 3 2

vni I
div.
a.3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

vni II
div.
a.3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

vle
div.
a.3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

vc.
div.
a.3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

ob.
div.
a.3

fl. 1, 2, 3

ob. 1, 2, 3

4.

2.

cl. 3.

4.

fg. 2.

3.

4.

trbe

1.

2.

3.

4.

cor.

1, 3.

2, 4.

trbni

1.

2.

3.

4.

tuba

vibr.

s.m.

cmp-ne

ar. 1, 2.

pf.

ped — ped — ped — simile

vni I

vni II

vle div.

vc. div.

cb. div.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 98. It contains staves for various instruments. The top section includes flutes (fl. 1, 2, 3), oboes (ob. 1, 2, 3), and a section with four staves labeled 4., 2., cl. 3., and 4. Below these are bassoons (fg. 2., 3., 4.), a trumpet section (trbe) with four staves, and a cornet section (cor.) with two staves labeled 1, 3. and 2, 4. The middle section includes a tuba section (trbni) with four staves and tubas (tuba) with four staves. The bottom section includes a vibraphone (vibr.) and snare drum (s.m.), a cymbal and snare (cmp-ne), and a xylophone (ar. 1, 2.). There is a piano (pf.) section with a 'ped — ped — ped — simile' marking. The bottom of the page features string sections: violins I (vni I), violins II (vni II), violas (vle div.), violas (vc. div.), and cellos (cb. div.). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

⑨ Allegro (d. ca. 160)

Fl. 1, 2, 3

ob. 1, 2, 3

cl. 1, 2, 3

fb. 1, 2, 3

trb. 1, 2, 3, 4

cor. 1, 2, 3, 4

trbn. 1, 2, 3, 4

tuba

xil.

mar.

cym. - III

vibr. 3 m.

arp. 1, 2

pf.

vn. I

vn. II

vle. div.

vc. div.

cb. div.

primo

secondo

sempre

decresc.

cresc.

acc.

stacc.

marc.

fl. 2
ob. 2
cl. 2
fg.
trbe
cor.
trbrn
tuba
xib.
mar.
cmp-lli
vibr.
8 m.
primo
pl.
4 m.
secondo

Red

vni I
div.
a 4
vni II
div.
a 4
vle
div.
vc.
div.
cb.
div.

[illegible]

102

1 2

Fl. 1. 2.

ob. 1. 2.

cl. 1. 2.

cl. basso

fg. 1. 2.

trbe 1. 2. 3. 4.

cor. 1. 2. 3. 4.

trbni 1. 2. 3. 4.

tuba

tmp.

xil.

mar.

cmp-lli

vibr. 3 m.

primo

pf. 4 m.

secondo

1. The beginnings of the glissandi and the following piano are not supposed to be simultaneous, and must not be conducted

1. 2

vni I div.

vni II div.

vle div.

vc. div.

cb. div.

1. Glissandi und des darauf folgenden Piano, spielt und sollten nicht dirigiert

Apéndice A 3

Subito

Partitura

SUBITO

na skrzypce i fortepian

REFRÁN 1

♩ = ca 160

WITOLD LUTOSŁAWSKI
(1992)

Violino

Pianoforte

ff

ff

A B

C

p

pp

5

① EPISODIO 1

♩ = ca 80

A1

f

f

11

System 1: Treble clef staff with a melodic line. Piano accompaniment in the left hand starts at measure 14 with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present below the piano staff.

System 2: Treble clef staff continues the melody. Piano accompaniment in the left hand features a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present below the piano staff. A section marker *A₂* is indicated above the staff.

System 3: Treble clef staff continues the melody. Piano accompaniment in the left hand features a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present below the piano staff.

System 4: Treble clef staff begins with a circled 2 and a repeat sign. The piano part includes dynamic markings: *più f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. The piano staff has a dynamic marking of *p* and a section marker *B₁* is indicated above the staff.

B₂ 5

(33)

25 26

A₁'

27 28

REFRÁN 2

A B

(3)

29 30

EPISODIO 2

A₁

(4)

31 32 33 34

Measures 39-40 of the musical score. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 39 starts with a piano (*p*) dynamic. The piano part features triplets in both hands. Measure 40 continues the melodic line in the vocal part and the accompaniment. A rehearsal mark *A₃* is indicated below measure 40.

Measures 41-42 of the musical score. Measure 41 begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment continues with triplets. Measure 42 shows the vocal line and piano accompaniment. A rehearsal mark *B* is indicated below measure 42.

Measures 44-45 of the musical score. Measure 44 is marked with a circled 5 (⑤). The piano part features continuous triplets in both hands. Measure 45 continues the melodic line in the vocal part and the accompaniment.

Measures 46-47 of the musical score. Measure 46 features triplets in the piano accompaniment. Measure 47 continues the melodic line in the vocal part and the accompaniment. A rehearsal mark *A₃* is indicated below measure 47.

C₁ 7

agitato poco a poco

cresc. poco a poco

48

* 2

cresc. poco a poco

* 2

C₂

50

* 2

* 2

C₃ A

6 REFRÁN 3
Tempo I

f *ff*

52

* 2

ff

B A

EPISODIO 3

ff *mf*

55

f *mf secco* *mf*

System A, measures 59-62. The music is in 3/8 time. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

⑦

Un poco meno mosso

System A, measures 63-66. Measure 63 starts with a forte (*f*) dynamic. The tempo marking "Un poco meno mosso" is indicated above the staff. The music continues with a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff.

*p dolcissimo**p*

B

System B, measures 67-70. The music is in 2/4 time. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. An asterisk (*) is placed below the lower staff in measure 69.

System B, measures 71-74. The music continues in 2/4 time. The upper staff features a melodic line, and the lower staff has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes.

⑧ Tempo I A'

73

76

80

REFRÁN 4 EPISODIO 4 A

⑨

82

85 *ff*

(10) *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

gliss. *sim.*

(B)

88 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

(B)

90 *f* *p* *f* *f* *p* *f*

(B)

92 *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p*

(B)

C1 11

f ⑪ [ord.] *sub. p_x*

95

C2

f *p*

97 *f* * minor

f

99 *poco f*

101

12

103

106

f

D₂

13

(sempre *f*)

109

f

mf

cresc.

D₃

112

f

(D₃)

13

System 1, measures 117-120. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in measure 117, followed by a series of chords and melodic fragments in measures 118, 119, and 120. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, creating a dense texture. Measure numbers 117, 120, and 124 are indicated on the left side of the piano part.

System 2, measures 121-124. The system continues the vocal and piano parts. The vocal line has more melodic development, while the piano accompaniment maintains its intricate rhythmic pattern. Measure numbers 120, 124, and 126 are indicated on the left side of the piano part.

System 3, measures 125-128. The system continues the vocal and piano parts. The vocal line has more melodic development, while the piano accompaniment maintains its intricate rhythmic pattern. Measure numbers 124, 126, and 128 are indicated on the left side of the piano part.

System 4, measures 129-132. The system continues the vocal and piano parts. The vocal line has more melodic development, while the piano accompaniment maintains its intricate rhythmic pattern. Measure numbers 126, 128, and 130 are indicated on the left side of the piano part.

15

129

F (ZONA CLIMÁTICA)

accel.

133

Più mosso

(b⁷)

(8)

136

(b⁷)

(8)

139

Musical score for "The Rose Tree" (No. 142). The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece consists of two systems. The first system has a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with a fermata (8) and a piano accompaniment. The piano part features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

[illegible]

Tempo I REKRÁN 5

147

ff

p

ff

A'

151

Apéndice B

Grabación